УДК
ББК
ISBN

Г83

Ця книга – бажання залишити згадку про непідвладне часу мистецтво – театр. В основу книги покладено фотографії з вистав театру «ДАХ», створеного 1994 року в Києві знаним українським режисером Владиславом Троїцьким. «ДАХ» – відкрита територія для творчості, а його історія – це передовсім долі людей, які його формували. Книга містить аналітичні та публіцистичні тексти про театр та про особистостей, які долучилися до його творення.
Видання зацікавить як професіоналів – акторів, режисерів, сценографів, – так і всіх, кому не байдужий феномен театру.

ТЕАТР «ДАХ»,

ТЕАТР «ДАХ», автор ідеї та упорядник: Тетяна Василенко
- К. ДУХ І ЛІТЕРА : , 2012. - 376 с.
ISBN ......................................

Видавці: Костянтин Сігов та Леонід Фінберг

Автор ідеї та упорядник: Тетяна Василенко

Редактор видання: Маргарита Єгорченко

Дизайн: Іван Григор'єв , Тетяна Василенко

Фотографії: Тетяна Василенко, KLIM, Марія Бикова, Олег Вергеліс, Олена Ковач, Євген Рахно, Олеся Моргунець-Ісаєнко, Ольга Закревська, Юлія Вебер, Марко Галаневич, Анна Козак, Маріо дель Курто, Марія Ясінська, Микита Юренєв

Підготовка текстів: Наталія Галаневич, Наталія Риндюк

Літературний редактор українських текстів: Леся Лисенко

Переклад англійською: Анна Малишева

Коректор: Тетяна Шкарупа

Верстка: Іван Григор'єв

Виданню книги сприяли: Марія Ясінська, Марко Галаневич, Ірина Горбань, Тетяна Гаврилюк, Дар'я Бондарева, Ієн Лоу, Андраш Козма

# ТЕАТР «ДАХ»

ДУХ І ЛІТЕРА

# DAKH THE THEATRE

Владислав Троїцький Тетяна Василенко Світлана Троїцька Юрій Троїцький Марія Василенко Іван Василенко Андрій Бовкун Алла Бовкун Дарина Бовкун Володимир Оглоблін Олена Літцкановіч Тарас Оглоблін KLIM Сергій Ковалевич Марія Ясінська Анатолій Черков Ігор Лещенко Игорь Лысов Белла Лысова Борис Юхананов Валерій Більченко Олег Ліпцин Ірина Горбань Анна Іовова Лія Шева Таня Андрійченко Ірина Запольська-Тарасевич Геннадій Попенко Юрій Яценко Катя Бочавар Андрей Бартенев Антон Адасинский Олег Жуковский Максим Диденко Павел Руднев Роман Должанский Александр Чепарухин Dietmar Studemann Alain Remy Philippe de Suremain Francky Blandeau Eric Tosatti Christian Schoenenberger Kamen Zahariev Kathrin Singer-Zaharieva René Gonzales Barbara Suthoff Anne Durufle Guissepina Garin Peter Culshaw Stefan Schnittke Thierry Tordjman Csilla Kegyes Claire Counilh Lize Meunier András Kozma Mario del Curto Attila Vidnynszky Сергій Маслобойщиков Олександр Дірдовський Лесь Танюк Неллі Корнієнко Віктор Попов Володимир Кучинський Дмитро Богомазов Ярослав Федоришин Євген Уткін Ірина Буданська Анатолій Юркевич Леонід Фінберг Богдан Купич Віктор Митрофанович Влад Іванов Олександр Орловський Тетяна Грущенко Анна Козак Алла Заманська Ярослав Нірод Юрій Нєрубай Денис Іванов Олена Ковальська Іван Григор'єв Маргарита Єгорченко Владимир Мартынов Богодар Которович Мирослава Которович Валентин Сильвестров Тетяна Калініченко Володимир Рунчак Кармелла Цепколенко Алла Загайкевич Олексій Ретинський Valta Олексій Коган Karl Frierson David Ingibaryan Kimmo Pohjonen Аляксей Варсоба Сяргей Краўчанка Аляксей Ванчук Наталія Половинка Олена Костюк Тамара Горгішелі Марія Копитчак Олег Стефан Андрій Водичев Олексій Кравчук Андрій Воронов Олег Цьона Ману Сашко Лірник Тарас Компаніченко Євген Громов Юрій Яремчук Максим Шалигін Ігор Завгородній Артем Полуденний Віталій Лиман Олег Скрипка Ігор Гайдай Ніна Гайдай Ніна Матвієнко Петро Гончар Алік МОХ Гнатів Ілля Калюкін Юрій Хусточка Анатолій Сорока Марк Бербраєр Марі Бербраєр Ілля Галушко Микола Скиба Андрій Доценко Дмитро Потєхін Дмитро Равич Дмитро Ребров Romein Bovy Elena Souiia Наталья Балашова Zvezdan Miljkovic Nicolas Bridel Christian Mayor Wil Thirion Євген Карась Марина Щербенко Людмила Скриннікова Альона Карась Віктор Сидоренко Оксана Чепелик Олександр Щелущенко Олег Байшев Артур Білозьоров Павло Гудімов Тіберій Сільваші Олександр Ройтбурд Матвій Вайсберг Олег Тістол Жанна Кадирова Марія Вінова Світлана Зінов'єва Андрій Халпахчі Максим Ілляшенко Михайло Іллєнко Сергій Васильєв Роман Юсипей Антон Байбаков Дар'я Бассель Minikin Брати Капранови Ольга Мельник Тарас Мельник Ірина Чужинова Юлія Бентя Вадим Куликов Олег Ступка Олексій Балашов Наталія Ворожбит Марися Нікітюк Михаил Угаров Крістіна Матвієнко Ірена Ковальська Максим Курочкин Матвей Сопроненков Слава Рогожников Гліб Катчук Оксана Мілевська Ірина Банковська Софія Жекова Іван Синельников Наташа Падабед Катерина Лачіна Наталія Ісак Юрій Єзловецький Анастасія Шульга Олексій Нужний Наталія Мариненко Сєл Олексій Леонов Наталія Туркія Володимир Уманенко Олександр Воловодовський Ірина Озарінська Валентина Войтюк Даша Кузьмич Олександр Щетинин Наталія Щетинина Василь Поліщук Ірина Агрес Анна Надуда Олексій Тищенко Максим Побережський Любов Малікова Максим Васянович Наталка Довга Сергій Стефан Стеценко Серж Сем Горячий Ігор Мадієвський Кирил Копик Олександра Сажина Даша Бадьор Тетяна Філевська Аліна Зазимко Яся Пруденко Олег Павлюченков Олександр Шамблер Данилюк Василь Криницький Вілен Погосов Envoy Юрій Мазур Світлана Ласкіна Анна Бурдіна Тетяна Олійник Андрій Ковалевський Тарас Галаневич Оксана Бровко Єгор Соболєв Олександр Чернієнко Василь Ольховий Пан Михайло Олег Довгаль Євген Андрущенко Дмитро Андрущенко Олег Тимошевський Микола Остапчук Марія Волкова Наталія Перчишена Юлія Омельченко Євгенія Прекрасна Ірина Камінська Галина Славко Олександр Набока Іван Григорчук Аліна Попович Олександр Куліков Елена Катлинская Альона Горбатко Олександра Федак Ольга Троян Богдан Шушканов Артем Мостовий Ніна Сергієнко Вадим Нос Мирослава Ганушкіна Ольга Михайлюк Володимир Клюзко Оксана Дево Deema Wave Євген Шимальський Марія Бикова Олег Вергеліс Олег Дикунець Олена Ковач Євген Рахно Олеся Моргунець-Ісаєнко Ольга Закревська Юлія Вебер Яна Святкіна Ілля Фетисов Сусанна Карпенко Валерій Гладунець Ольга Карапата Анна Архіпчук Марія Фірсова Ірина Корінь Наталія Філатова Наталія Сербіна Євген Єфремов Ганна Охрімчук Сергій Охрімчук Ірина Клименко Олена Шевчук Тетяна Сопілка Роман Єненко Юрій Пастушенко Олена Копєйкіна Олег Бут Мар'яна Мархель Лариса Паріс Ольга Гаврилюк Наталія Катериненко Олександр Прищепа Олексій Іллюченко Віктор Охонько Олег Зайцев Олена Лєснікова Людмила Плетенецька Анна Кузіна Тетяна Наділ Артем Алексін Олександр Снігуровський Павло Юров Павло Бекетов Наталія Сидь Анна Рибак Наталія Кайка Євген Якімчук Олена Кушнирьова Юліана Лагоденко Тетяна Терещенко Дмитро Ярошенко Руслана Хазіпова Володимир Міненко Вишня Наталка Біда Марко Галаневич Ніна Гаренецька Ірина Коваленко Олена Цибульська Олександра Гарбузова Ігор Постолов Соломія Мельник Вікторія Литвиненко-Ясіновська Роман Ясіновський Дмитро Костюминський Василь Білоус Максим Демський Мамант Віра Климковецька Дар'я Бондарева ZO Андрій Палатний Анна Нікітіна Тетяна Гаврилюк Володимир Снігурченко Олександра Олійник Арсентій Примак Богдан Рибачок Діана Рудиченко Яніна Соколова Світлана Смірнова Ліда Петрова Анастасія Шевченко Євген Баль Артем Шургальський Микола Бондарчук Любов Гром Наталія Зайцева-Шевченко Поліна Новак Микола Береза Bartek Sozanski Pierre-Antoine Dubey Євгенія Ярошенко Андрій Душний Анна Хохлова Анна Бреус Сергій Довгалюк Вікторія Миронюк Ірина Савицька Віктор Міненко Оксана Білоус Микола Білоус Ганна Цибульська Олег Цибульський Тетяна Галаневич Володимир Галаневич Софія Біда Петро Біда Фарід Хазіпов Наталія Хазіпова Родіон Хазіпов Ніна Костюминська Аркадій Костюминський Рима Постолова Ігор Постолов Людмила Вишнева Олександр Вишневий Наталія Гаманенко Денис Гуров Анатолій Демський Зінаїда Подоляка Павло Зозуль Ірина Горбань Олександр Горбань Юлія Саланіна Валерій Гаврилюк Олександр Ярошенко Ірина Ярошенко Сергій Литвиненко Тетяна Литвиненко Зеновія Ясіновська Володимир Ясіновський Микола Гаренецький Наталія Гаренецька Роман Гаренецький Микола Перчишен Любов Перчишена Володимир Нікітін Лідія Коваленко Валерій Коваленко

ЗМІСТ

CONTENTS







## ПОПЕРЕЧНА НОРМА

Коли іноді й трапляється щось пристойне, розумне та людяне в нашій країні, то лише всупереч історичним обставинам та національним звичкам.

Можливо, аби не травмувати власне сумління та не перетворитися на рухому біологічно-соціальну функцію заковтування-перетравлення-виверження, тут взагалі варто повсякчас почуватися інопланетянином.

Або, принаймні, чужинцем. Співчутливим ентомологом. Сентиментальним подорожнім. Самураєм, який випадково забрів у ці краї, полюбив тутешніх бідолах, хоч і хитрих, корисливих та заздрісних (мабуть, тому й не дуже щасливих) аборигенів, і вирішив тут отаборитися, зайняти крихітний клаптик території, підкреслено автономний, але відкритий будь-якому щирому, спраглому та нужденному гостю. Для нього завжди знайдеться місце під цим дахом, шкода лише, що навіть спати господар оселі мусить, не випускаючи меча.

Це, власне, й є коротка алегорична історія Центру сучасного мистецтва «ДАХ».

Він виник у псячому 1994 році, коли все, за великим рахунком, загиналося. Історію й країну тоді фактично окупували пройдисвіти і гангстери, які, до речі, й дотепер називають свою кримінальну диктатуру торжеством свободи і демократії. Це була епоха суцільної руйнації, тотального розлюднення громадян, яких настійливо й насильницьки штовхали покладатися лише на інстинкт виживання, винищуючи в їхній свідомості будь-які думки про солідарність та взаємодопомогу, примушуючи відмовлятися від і без того хитких правил культури. Про це ми, послідовні манкурти, уже встигли забути.

Це була братська могила ілюзій із надгробним каменем духу, що сконав.

«ДАХ» на той момент був зухвалим викликом ентропії.

Можливо, тоді цього саме так і не сприймали, але так було. Мабуть, у кілограмах даремного паперу, що нагромадився в мене за час тутешнього аборигенного життя, я міг би спробувати віднайти «дахівський» маніфест, який допомагав складати Владу Троїцькому восени 1994-го, але навіщо? Його провідну думку я пам'ятаю. Насамперед ішлося про створення території вільної, розкутої, нерегламентованої творчості. Причому території максимально гостинної для будь-яких сміливців — артистів, художників, поетів, музикантів. Навіть ідея двох залів — чорного і білого — мала

## DIAMETRIC STANDARD

When something decent, smart and humane happened in our country it is in spite of historical circumstances and national mentality.

Maybe, in order not to harm your own conscience and not to turn into a moving biological and social gloating - digesting - and - excreting creature, one can pretend to be aliens.

Or at least stranger. Sympathizing entomologist. Sentimental wayfarer. A samurai who accidentally wandered into these lands and liked the locals - miserable and cunning, mercenary and jealous aboriginals, independent, open and outspoken (maybe that's the reason for their unhappiness) - and decided to settle here, to find a tiny piece of land. Guests are always welcome under this roof, though, sadly, the landlord will always have to keep his sword by his bed in the night.

That is the short allegoric story of the DAKH Contemporary Arts Centre. It was founded in 1994, when everything else was dying out. The history and the country were occupied by vagabonds, chancers and gangsters, who still call their criminal dictatorship the «triumph of freedom and democracy». It was the time of social destruction, total disunion among people, who were persistently and forcefully pushed to rely only on their instinct for survival, crushing in their minds any thoughts about solidarity and mutual assistance, forcing them to deny the remains of the wobbly cultural rules. Those years have already been forgotten.

It was the collective grave for illusions marked by a tombstone in the loving memory of the agonizing spirit.

At that time DAKH was an audacious challenge for the crumbling decline of the day.

Perhaps people did not see it that way in those days, but that is how it was. It is possible that somewhere in the piles of spoilt and useless papers collected over the years of my life in Ukraine I could still find the DAKH manifesto, which I had the honour to work on together with Vladyslav Troitskyi in the fall of 1994, but for what reason? I still remember its fundamental idea. First of all Vladyslav wanted to create a territory for free, unbiased and non-regulated creative work. He wanted it to be welcoming for all daredevils – artists, painters, poets and musicians. Even the idea of two halls – black and white – was supposed to create a comfortable environment for the theatre and for the artists. All those projects, turned out to be quite naïve (at least on my part) – at that time there were simply no unappreciated geniuses working on masterpieces in cellars or shabby apartments. The underground movement tempered in the Soviet times had

забезпечувати комфорт водночас для театру і художників. Всі ці проекти, принаймні з мого боку, виявилися дещо наївними — невизнаних геніїв, які творили б десь по підвалах та квартирах, на той час просто не було. Радянського штибу андеграунд вже встиг легалізуватися, а для тодішньої молоді ідея мистецької та соціальної конфронтації втратила будь-який сенс. Вона обирала інші альтернативи — поповнювати рекет чи армію менеджерів з продажів.

Гадаю, сам Влад Троїцький, засновуючи «ДАХ», мав набагато конкретніші, хоча по-своєму такі ж ідеалістичні цілі. Він прагнув створити театр. Всупереч, як уже зазначалося, обставинам і місцевим звичкам.

До речі, його поперваx і сприйняли, як ексцентрика, який даремно витрачає гроші.

Зрозуміло, що на якусь державну допомогу він і не розраховував (добре, що вдалося відвоювати приміщення, де колись, до речі, працювала мала сцена ТЮГу). Але ж і в українському театрі на той час коїлося бозна-що. Студійний бум, із яким, по суті, наприкінці 80-х — на початку 90-х були пов'язані головні його відкриття і сподівання, остаточно вщух. Офіційний театр перебував у напівпаралізованому стані. Власне, не знаючи як реагувати на нові часи, він, як хвойда, пішов на панель у радянських обносках (кажу про тенденцію, яку, звісно, порушували щасливі винятки). Сьогодні ці строї стали дорожчими, подеколи в театрах з'явилася навіть буржуазна пиха, але потяг до проституювання, бажання догоджати та ублажати не зменшилися.

«ДАХ» мимоволі, тихо і впевнено, протистояв цій мертвотності і продажності. Звісно, Троїцький та його друзі мали певний імунітет проти офіціозу — талановиті неофіти, які склали ядро нового колективу, переважно здобули перший досвід акторської гри у Студії Тані Голубенцової, а пізніше — в «Українській робітні», де ідеологом та педагогом був Анатолій Черков (сьогодні це найповажніший за віком актор «ДАХу»). Вони одразу мріяли про іншу гру, нові конвенції та правила. І хоч хто б не ставився до них як до дилетантів та маргіналів (за великим рахунком і на власне щастя, «дахівці» й донині не дифузіювали із фаховим середовищем, де ділять звання, хизуються кількістю ролей в телемилі та покірно обслуговують владу), змусили із цими правилами рахуватися.

Важливо, що тут завжди визнавали власну недосконалість. Знову-таки, всупереч усталеним місцевим звичаям, де кожен посередній ремісник вважає себе великим майстром. Всупереч часу, де не соромно пишатися своїм невіглаством. Всупереч соціуму, де командують напівграмотні кар'єристи, чиї таланти переважно полягають в умінні прогинатися перед начальством та обирати правильних кумів. «ДАХ», навпаки, з перших кроків синхронізував творчість та навчання.

Перефразовуючи старий афоризм, можна сказати: «Скажи мені, хто твій вчитель, і я скажу, хто ти». Серед наставників «дахівців» були неординарні особистості, так само «паралельні», дистанційовані від офіціозу люди — суворий мудрець Володимир Миколайович Оглоблін, інтелектуальний провокатор Борис Юхананов, зосереджений аналітик Ігор Лисов, нарешті, справжній театральний чарівник KLIM.

already been legalized and for the young the idea of artistic and social confrontation lost all its sense. Young people chose other alternatives – they joined the racketeers or were drafted into the army of sales managers.

Establishing the DAKH Troitskyi had much more specific yet as well transcendental and idealistic objectives in mind. He wanted to create a theatre  regardless of all circumstances, independent of local customs.б

At first he was treated as a geek splashing his cash around.

Needless to say he did not count on any financial assistance from the government (he was quite happy to get the premises, which, by the way, were once used as the small stage of the children's theatre ). In those years Ukrainian theatre  was a mess. The studio bubble, on which it anchored its hopes at the end of the 1980s – beginning of the 1990s, finally burst. Official theatres were semi-paralyzed and even crippled. Not knowing how to adjust to the new life they went to the streets like whores wearing Soviet hand-downs (fortunately, the trend was broken by a few blessed exceptions). Nowadays those theatres have become more expensive, some of them even acquired bourgeois arrogance, however, their disposition to prostitution is still there along the desire to please and heel.

Unintentionally, quietly and steadily the DAKH opposed such numbness and corruption. Of course, Troitskyi and his friends had certain immunity against officials – talented newcomers and neophytes who made the nucleus of the new company mainly received their acting experience in the Tetyana Holubentsova's Studio and later in the «Ukrainska Robitnya», which was created and trained by Anatoliy Cherkov (now he is the oldest member of the DAKH company). From the very beginning they dreamt of different acting, new conventions and rules. Even though there were many people who treated them as amateurs, outcasts and misfits (generally speaking and luckily for them even now the DAKH troupe have not mingled with the professional environment, where grabbers distribute the ranks and boast of the number of parts played in soap operas and humbly serve the officials), the DAKH made everyone take account of its own rules.

It is important to mention that the DAKH company has always acknowledged its imperfection. And it was also contrary to the permanent local traditions, subject to which all mediocre artisans think of themselves as of grand masters. Notwithstanding the time, when it is not shameful to be proud of general ignorance. In defiance of society, which is ruled by poorly educated place hunters, whose talents mainly include the ability to kneel in front of their bosses and choose serviceable godfathers for their children. On the contrary DAKH has synchronized creative work and education since the first days of its existence.

Rephrasing the old aphorism I can say: «Tell me who your teacher is and I will tell you what you are». There were unique and extraordinary individuals and people distant from officials among the DAKH mentors – strict wiseman Volodymyr Ogloblin, intellectual instigator Boris Yukhananov, focused analyst Ihor Lysov and, finally, the genuine theatre  magician KLIM. Each of them left something behind, instilled and implanted some personal outlook to Troitskyi's team. For example, Ogloblin

Кожен з них щось тут залишив і прищепив команді Влада Троїцького певні важливі речі. Оглоблін, скажімо, навчив уважно вчитуватися в літературний текст і вдивлятися в світ, у ньому відображений, помічати тисячі деталей та елементів, з яких складається життя. Юхананов доводив, що немає нічого неможливого, будь-якого обрію людина може досягнути — треба лише вірити, тренуватися та винайти для цього інструменти та механізми. KLIM пояснив і продовжує, хвала Богові, це робити, що митець здатен не просто осягнути світ, а й проявити невидиме — те, чого ми не бачимо, доки не розвинемо внутрішній зір, аби дізнатися істину про нас самих.

А ще, ділячись своїми знаннями та досвідом, всі вони вчили мужності. Відваги бути собою. Не рахуватися зі стереотипами. Бути відповідальним. Не лякатися шляху і зачинених дверей.

Ці уроки не просто стали в пригоді Владу Троїцькому, а й визначили рух «ДАХу». Він, поступово формуючи навколо себе прекрасне глядацьке коло — молодих, розумних, вільних та розкутих інтелектуалів, вміє розмовляти з ними різними театральними діалектами, усвідомлюючи, що в ідеалі нова вистава — завжди новий театр, а стежок до істини, як і до серця, існує безліч. Тому в історії «ДАХу» природно сусідять добротні реалістичні, ґрунтовні психологічні вистави Володимира Оглобліна і хиткі за структурою перформанси із циклу «Україна містична», де шекспірівські сюжети занурені в архаїчний хаос етно-музики гурту «ДахаБраха». Тому тут, не чекаючи західних ґрантів, ставлять актуальні німецькі та британські драми й анатомують сучасне суспільство, роблячи палацом софоклівського царя Едіпа заґратовану собачу будку. Тому тут актор не лише не боїться залишатися наодинці із залом, але завжди має що сказати глядачам, як це, наприклад, відбувається у виставах циклу *«...Семь дней с Идиотом...»*, та, звичайно, не лише в них.

«ДАХ» існує всупереч ситуації, незважаючи на загальні інтриги і табелі про ранги. Не пристосовуючись до чиїхось смаків та вимог, а покладаючись на свою інтуїцію, фахову одержимість та чесність. І цей класичний спосіб мистецької поведінки й сьогодні виявляється найефективнішим — якщо об'єктивно оцінити досягнення цього театру навіть порівняно з найбагатшими та найстатечнішими столичними трупами, згадавши й серйозні закордонні гастролі, і виступи на солідних міжнародних фестивалях, і фактично здійснені власними силами кращі мистецькі імпрези останніх років у Києві — ГОГОЛЬFESTи. Власне, це і є норма, за якою варто жити, навіть коли решта твоїх колег існує геть інакше. Але тут уже треба кликати не критиків, а лікарів — аби перевірити, чи справді вони живі.

Сергій Васильєв
Київ. 2012 рік

showed them how to read texts attentively and see the world reflected in them, notice thousands of details and elements which make up life. Yukhananov proved there was nothing impossible, that people were able to reach any height – they only had to believe, train and find means and mechanisms for that. KLIM explained and (laus Deo) is still explaining that an artist is not simply empowered to feel the world, but has the ability to reveal and display invisible things – something we cannot see until we develop our inner vision in order to find the truth about ourselves.

Sharing their knowledge and experience they all trained the company to be brave. The bravery to be unique. Never to regard any stereotypes. Be responsible. Not to be afraid of the path and the closed doors.

Those lessons were not only of service for Troitskyi, they shaped the spirit of DAKH. It gradually formed a beautiful circle of intellectual spectators – young, smart, free and coming out of their shells – and now it talks to them in different theatre dialects, understanding that a new performance is always a new theatre and there are numerous ways to the verity, as well as there are multiple ways to the human heart. For this reason, high quality realistic and thoroughly psychologically elaborated productions of Volodymyr Ogloblin and structurally unstable performances from the «Mystic Ukraine» series, in which Shakespearean plots are blended into the DakhaBrakha band's archaic chaos of ethnic music, go hand-in-hand so naturally with DAKH's history. For this reason, not expecting to win any western grants, DAKH's company stages such topical German and British dramas and dissect modern society, turning a grated doghouse into the palace of Sophocles' King Oedipus. For this reason, actors here are not afraid to face the audience and always have something to say to people, as, for example, it happens in the productions of the «...Seven Days with the Idiot...» series and, naturally, many other shows.

DAKH exists in spite of the situation, notwithstanding general intrigues and rankings. It does not adjust to anyone's tastes or demands, but relies on its own intuition, professional obsessiveness and honesty. Such classical artistic behavior is most efficient these days – especially when we recall and objectively evaluate the theatre 's achievements even when compared to the most well-to-do and honorable Kyiv theatre companies, and DAKH's tours and performances at respectful international festivals and, of course, GOGOLFESTs, the best artistic shows and productions of recent years in Kyiv staged and arranged at its own cost. That is the standard worthy of being a model for life, even when the rest of your colleagues exist differently. And here it would be much better to call for a doctor, rather than a theatre critic, to see whether they are actually alive.

Serhiy Vasylyev
Kyiv. 2012

## ВЛАДИСЛАВ ТРОЇЦЬКИЙ

## КОМЕНТАР ВІД ПЕРШОЇ ОСОБИ

Бурятія

Одне з потужних дитячих вражень – могутність природи. Дві річки – Селенга й Уда, тайга, степ, безкраї рівнини, сопки, Байкал, дацани… Звичайно, я тоді був далеким від буддизму, навіть слова такого не знав, але саме відчуття місця відклалося в моїй свідомості.

До революції Улан-Уде був козацькою станицею. Батьки тата й мами – переселенці з України, мешкали на Далекому Сході ще з другої половини XIX ст. Вони нічого не розповідали про своє життя. Дід був у таборах, там отримав туберкульоз, і його відпустили додому помирати, але бабуся його вилікувала. Він працював на залізниці. У них був власний будинок і господарство. Бабуся працювала в крамниці, де продавалось усе – від крупи до консервів. Я приїздив до них на літо, й коли мене не хотіли залишати самого, я сидів у крамниці. Досі пам'ятаю цей специфічний запах сільпо: зерна та сухофруктів…

Діда по батьковій лінії в живих не застав. Він був мисливцем. Йому було за вісімдесят, коли на нього в лісі впала сосна. Він видряпався, дійшов тайгою кілька кілометрів до дому, викликали швидку, яка приїхала за кілька годин, привезли до лікарні, зробили операцію, але забули сказати, що після операції не можна пити воду. Як наслідок – відкрита рана, зараження, лихоманка, смерть. А бабуся, його дружина, померла в 92 роки. Вона щодня цілий рік ходила за 7 кілометрів молитися. Мешкала сама, затопила пічку, лягла спати й учаділа.

«Батько був інженером-будівельником, мати – вчителькою англійської мови у спецшколі. Мешкали ми по вулиці Х. Намсараєва, і шлях до школи тягнувся три дуже довгих зупинки трамваєм, але частіше – по трубах для води, прокладених під залізничною колією. Я ходив до англійської спецшколи №3 – центральної школи Улан-Уде. Батьки багато працювали, тому виховання відбувалося саме собою. Батько розповідав на ніч історії зі свого дитинства – напевно, його артистизм зіграв роль у моєму формуванні».

«Перше моторошне враження в моєму житті я отримав іще в Бурятії. Я побачив тіло вбитої людини біля дому. У нашому під'їзді в спільному підвалі вбили сусіда, й плями крові, обведені міліціонерами крейдою, ряботіли в очах. Убивцю знайшли наступного дня й посадили, але вхід у цей підвал, де були комірчини всіх мешканців будинку, відтоді був пов'язаний зі страхом і смертю. Смерть наочно увірвалася до моєї свідомості. В дитини страх смерті прокидається рано: дідусь спав зі мною в одній кімнаті, і раптом якось неприродно притих – мені здалося, що він помер. Було так страшно, що, поки він не ворухнувся, я боявся дихати. Це був мій перший містичний досвід. А потім трапилася начебто інша реальність, чужа всьому живому: осінь, паморозок, у канаві зарублена людина у шкарпетках… Це неначе матеріалізація іншого світу, і на першому плані не відчуття злочину, а відчуття смерті – ось же вона, у шкарпетках… Навіть зараз згадувати холодно й слизько».

«Я багато читав, удома була чимала бібліотека, і там – повне зібрання *«Библиотеки всемирной литературы»* у 200 томах,

## VLADYSLAV TROITSKYI

## FIRST PERSON COMMENTARY

BURIATIA

The might of nature was one of the most powerful impressions of my childhood. Two rivers – the Selenga and the Uda, – steppe, endless plains, hills-sopkas, Lake Baikal and datsans… Of course, I was far from Buddhism at that time and I did not even know such a word, but I remember the feeling that place gave me.

Before the revolution Ulan-Ude was a Cossack stanitsa (village). My grandparents moved from Ukraine to the Far East in the second half of the 19th century. They never told me anything about their lives. My grandfather was a prisoner in a labour camp where he was infected with TB and released to die at home. However, my grandmother managed to save him. He worked at the railway station. They had a house and even kept some animals. Grandmother worked in a store where they sold everything from grains to canned food. I visited them during my summers and when they did not want to leave me home alone I had to stay at the store. I can still remember that particular smell of grain and dried fruit…

I have never seen my paternal grandfather. He was a hunter. He was over 80 when a tree fell on him in the woods. He managed to scramble from underneath it and walk for a few kilometers through the taiga to reach home. An ambulance was called and it arrived in a few hours. My grandfather was taken to hospital and had a surgery, but no one warned him not to drink water and infection got into the open wound and he died. My maternal grandmother died at the age of 92. She used to pray every day and walked 7 km to the village church. She lived alone, burned wood in a stove and one day went to bed and died from carbon monoxide poisoning.

«My father was a civil engineer and my mother was an English teacher in a school. We lived in the Namsarayev St. and I had to get to school by tram or, more often, along water pipes laid under the railways. I studied at school #3 – the middlemost school in Ulan-Ude – we had advanced English lessons. My parents worked hard so I basically grew up on my own. Father told me bedtime stories from his own childhood, and, perhaps, his artistic impressions played a role in my development».

«I had the first frightful experience of my life in Buriatia. I saw a murdered person by our house. A neighbour was murdered in the basement and pools of blood outlined by police officers with chalk rippled in my eyes. The murderer was found the next day and imprisoned, but the entrance to the basement, where people had their utility rooms, has been associated with fear and death ever since. Death visually violated my mind. A child starts fearing death at an early age: once my grandfather and I shared a room one night and I thought he had stopped breathing; it seemed like he was dead. I was so scared that I was literally afraid to breathe myself until he moved. It was my first mystic experience. And then another reality happened to me and it was strange for everything alive: fall, frost on the ground and a hacked person lies in a ditch… it was like materialization of another world and on the foreground there was not a feeling of a murder, but a feeling of death – there she lay, wearing socks as if she had still been alive… even now I go cold and clammy when I remember it.»

«I read a lot in my childhood; we had a large selection of books at home, including 200 volumes of the «World Literature Library»,

яку я «просканував». Коли батьки на літо відправляли мене до таборів, я свій авторитет заробляв тим, що розповідав історії. Джек Лондон, Конан Дойль, Майн Рид, Жуль Верн… Щоб тебе слухали, тим паче діти, треба тримати публіку, вибудовувати темпоритм, робити паузи – це мене зачаровувало. Звичайно, багато фантазував – усього ж не запам'ятаєш».

УКРАЇНА

У батьків була мрія повернутися в Україну. У 1975 році, коли мені було 11, батько влаштувався на ГРЕС у місто Світлодарськ, де ми прожили рік. Потім я вступив до фізико-математичного інтернату при університеті в Києві, а батько перевівся до Чорнобиля. Батьки мешкали у Прип'яті, а я – в інтернаті. У матері була мрія, щоб я став ученим.

В інтернаті серйозна фізмат-підготовка сусідила з суворою дисципліною та єзуїтським доносництвом. У нас був директор, про якого ходили чутки, що він був начальником таборів. По суті, це була система суворівського училища плюс рівень підготовки другого-третього курсу університету. У нас було стовідсоткове проходження в найкращі виші країни.

Після закінчення я поїхав вступати до Можайського військового інженерно-технічного інституту під Пітером – найкращого кібернетичного вишу військового профілю в СРСР. Ліс… комарів, як собак. Нас вишикували на плацу, ми стоїмо голі по пояс, вони нас жеруть, і не можна хлопати… а якийсь прапорщик базікає… Постояв півгодини і зрозумів, що моя військова кар'єра на цьому закінчилася.

Потім я вирушив вступати до МФТІ – одного з найкращих серед фізтехів. Приїхав у Долгопрудний, вийшов на перон, постояв і сів на електричку в протилежний бік. У Москві, в МДУ, я прожив дві ночі в приятеля, познайомився з людьми, які місяцями не виходили з будівель університетської багатоповерхівки. Я зрозумів, що так не хочу. Повернувся до Києва і вступив на радіотехнічний факультет КПІ. На третьому курсі я почав серйозно займатися наукою, працювати на кафедрі. Перші два роки життя були – просто малина. Знання з базових предметів після інтернату я мав іноді кращі, ніж у викладачів.

У 60-ті роки фізика, як поле наукових досліджень, була охоплена романтизмом: будувалися наукові центри, розвивався той же МФТІ. Але вже у 80-х, коли я вступав, увесь цей ентузіазм спадав, наукове середовище застигало, потягнуло розкладом.

ТЕРИТОРІЯ СВОБОДИ

Я належу до останнього покоління хвилі перетворення «фізиків на ліриків». Соціалістична ідея помирала. Здібності, творча енергія, романтизм – усе це можна було застосувати тільки в нових галузях людської діяльності. В епоху стагнації соціалізму цією новою галуззю був бізнес. Це був по-своєму романтичний час – своєрідна революція: час, коли незалежно від свого походження, освіти та капіталу, людина могла стати усім. Внутрішня віра, відвага, мрія, ризик – для цього було необхідно все те, що необхідно в епоху будь-якої революції. У мого покоління не було вибору: триматися за старе або сторч головою кидатися в потік нового життя.

У державу, що тріщала по швах, і в людську свідомість входила неймовірна свобода. Для молодих театр був

which I scanned from cover to cover. When my parents sent me to summer camp I made friends telling stories. Jack London, Arthur Conan Doyle, Mayne Reid, Joules Verne… I was fascinated with people (moreover, children) listening to me – I learned how to keep their attention, use timing and make pauses. Naturally, I fantasized a lot, because, obviously, you cannot remember everything».

UKRAINE

My parents dreamed to return to Ukraine. In 1975, when I was 11, my father found a job at the GRES (TPS) in Svitlodarsk, our family moved and we lived there for a year. Then I entered the boarding Kyiv school of physics and mathematics, my father found another job in Chornobyl. My parents lived in the town of Prypyat, and I stayed at the boarding school. My mother always wanted me to become a scientist.

At the boarding school physics and mathematical lessons were combined with strict discipline and Jesuitical snitching and informing. Rumour had it that our headmaster once was a commander in a labour camp. The school was based on the Suvorov Military School system combined with the educational level of the 2nd or even the 3rd year of university studies. All graduates from my school entered the best universities all over the country.

After I finished school I went to St. Petersburg to enter the A. F. Mozhaisky Military Space Engineering Academy, which was the best cybernetic military higher education institute in the USSR. Imagine if you will a forest and thousands of mosquitos. We were lined up on the grounds, half-stripped, mosquitos were literally feeding on us, but we were not allowed to kill them… some praporshchik (NCO) was telling us something. In 30 minutes I understood that my military career was over.

I decided to enter the Moscow Institute of Physics and Technology (State University) – one of the best physics and technical universities of its time. I arrived to Dolgoprudny (a town in Moscow oblast), stood on the platform at the railway station for some time and decided to go back. While I was in Moscow a friend of mine invited me to stay for 2 days in his dormitory at the Lomonosov Moscow State University. There I met people who had to study so much that they had not left their rooms for months. I understood I did not want that. I went back to Kyiv and entered the engineering and physics department at the National Technical University of Ukraine «Kyiv Polytechnic Institute». In my third year I joined the academic department. The first two years were simply a «piece of cake». Thanks to the education in my school; in some cases I even knew more than my lecturers.

In the 1960 physics and scientific research works were very romantic: the government financed scientific centres and the aforementioned MIPT was developing. But in the 1980s, when it was my time to become a student, enthusiasm subsided, scientific medium was freezing and it was the beginning of decay.

TERRITORY OF FREEDOM

I belong to the last generation of people who turned from physicists into lyricists. The idea of socialism was dying. Skills, creative energy, romanticism – you could apply them only in the new fields of human activities. Business was one such new field in the years of stagnation of socialism. That time had its own romance – it was an exotic revolution: people could

не просто мистецтвом. Це була територія віднайдення цілісності та свободи. Виникла величезна кількість «вірувань» і філософій: від дедалі популярніших східних бойових мистецтв до театру. Пошук свободи та віри був інтуїтивним вибором. Розвал вивільнив величезну творчу енергію, щілини у мурі давали особливе світло, і театр здавався особливою зоною, місцем духовного пошуку. Моє покоління вже не встигло врости у це цілковито. Ми заразилися театром, ми шукали, чим заразитися.

У КПІ я познайомився з Олегом Скрипкою, ми мешкали в одній кімнаті, організували свою творчу комуну. Потім, намагаючись залишитися музикантом, Скрипка був змушений поїхати до Франції. Я ж хотів жити тут. Я ще мав ілюзії щодо здатності радянської науки увійти в нову реальність і залишитися наукою. Та оскільки я обрав Україну, я повинен був прийняти нове життя – життя як технологію свободи за нових умов. Реальною територією свободи був бізнес з усією своєю «романтикою» – в лапках і без лапок.

У кожного часу, в кожного покоління свої закони й непорушні правила, «територія успіху» – подобається це тому чи іншому поколінню, або ні. Гадаю, що для мого покоління це було щасливою картою – тієї свободи, яка була, вже немає й бути не може. Суспільство структурувалося, життя входить у звичне річище. Розплата за це – дедалі менше місця для дива.

Спільні пошуки привели нас зі Скрипкою до студії лідера українського театрального андеграунду в Києві – Анатолія Георгійовича Черкова. Тут ми зустрілися з дуже серйозною, продуманою театральною системою й неймовірними особистостями. Юра Яценко – учень Черкова, навчався тоді в Анатолія Васильєва. Ми їздили до Яценка в Москву, жили на Поварській. Анатолій Черков, Олександр Токарчук, Юрій Яценко ввели нас у світ Анатолія Васильєва, Еймунтаса Някрошюса, Єжи Ґротовського – весь цей величезний обшир театрального міфу кінця 80-х років. Було відчуття, що ми у своєму пошуку перебуваємо в контексті світового театру. Після поїздки до Москви, де нас дивилася московська молода критика, нам запропонували у наступний приїзд грати в Будинку Актора. Ми відчували, що займаємося чимось серйозним. Тут такої підтримки критики в нас ніколи не було. У Києві Черкова свідомо знищували, писали, що він калічить психіку дітей.

Насправді це була серйозна система театральної освіти, на яку тепер майже неможливо наважитися, оскільки сьогодні цієї енергії немає ані в суспільстві, ані в окремих людях. Належність до мистецтва вже не є категорією філософської чи релігійної обраності. Однак якщо в Києві це мало характер андеграунду, театрального підпілля, контр-культури, то в Москві на той час цей рух набув форми «мейнстриму» – надзвичайно потужного еволюційного вибуху, лідером якого був Анатолій Васильєв. Не прагнути туди було неможливо. Власне, я не був винятком.

Це був приблизно 1987 рік, якщо не помиляюсь. Мої товариші Льоша Іллюченко та Людмила Василенко поїхали вступати до Васильєва, і я теж – просто з ними за компанію. Гриша Гладій був там, усі вони жили у будинку на Поварській, там була ціла комуна. Тоді у Васильєва в новоствореному театрі був величезний український клан, до якого входили, починаючи з Олексія Петренка, Григорій Гладій, Юрій Яценко, Олег Ліпцин, Валерій Більченко. Серед трьох педагогів, поруч із Михаїлом Буткевичем і Василієм Скориком, був

become anyone regardless of their origin, education, income or prosperity. Faith, courage, dreams, risks – they required everything one could need in the time of any revolution. My generation had no choice: either hold tight to the old reality or rush into the stream of new life headfirst.

Incredible freedom infiltrated the country that was falling apart and at the same time people's minds. For young people theatre was not just a kind of art. It was a territory where one could find integrity and freedom. People discovered the vast number of belief systems and philosophies of the world: everything from martial arts to theatre . The quest for freedom and faith was an intuitive choice. The collapse of the country released incredible creative energy, special light was running from the cracks in the wall and the theatre seemed to be a unique area and a perfect place for spiritual pursuits. My generation did not manage to strike strong roots into all that. We were infected with theatre , we were looking for something to get infected with.

At KPI I met Oleh Skrypka. We shared a room in the dormitory and developed our own creative commune. Later, trying to pursue a musical career, Skrypka had to move to France. I wanted to stay here. I believed Soviet science could enter the new reality and remain a science. But as far as I chose Ukraine, I had to accept the new life – life as a technology of freedom in new circumstances. Business with its unique romance (both in the truest sense of the word and in a figurative sense) was the actual territory of freedom.

In all times all generations have their own laws and inviolable rules and the territories of success – whether they like it or not. I believe for my generation it was a lucky card – there is no such freedom anymore and it will never come back. Society was taking shape, life was entering its ordinary pace. We paid for it with the places for miracles in our reality.

In our quest Skrypka and I found Anatoliy Heorhiyovych Cherkov's studio. Cherkov was the leader of Ukrainian theatre underground. There we found a very serious and elaborated theatre system and incredible personalities. At that time Yuriy Yatsenko, one of Cherkov's students, was studying in the class of Anatoly Vasiliev. We visited Yatsenko in Moscow and stayed in Povarskaya St. Anatoliy Cherkov, Oleksandr Tokarchuk and Yury Yatsenko introduced us to the worlds of Anatoly Vasiliev, Eimuntas Nekrošius and Jerzy Grotowski – all that enormous vastness of theatre myth at the end of the 1980s. There was a feeling that in our search we had merged into the context of the global theatre . After our first trip to Moscow, where we were watched by the young critics, we were asked to play at the House of Actors. It felt like we were doing something serious. We never had such support from the critics in Kyiv. They deliberately wanted to destroy Cherkov saying he was crippling children's minds.

In fact he had such a strong system of theatre education, which no one dares to use even these days, because neither society nor people have such energy today. Belonging to arts is no longer a category of philosophic or religious exclusiveness. In Kyiv such movement was a part of the underground counter-culture, but in Moscow it had turned into mainstream – extraordinary powerful evolutional explosion headed by Anatoly Vasiliev. It was impossible not to wish to become a part of it. And I was no exception.

It was in 1987, if I am not mistaken. My friends Oleksiy Illyuchenko and Liudmyla Vasylenko went to Moscow to become Vasiliev's students and I joined them for company. Hryhoriy Hladiy was there also, they all lived in a building in Povarskaya St. It was like a commune. In those years in his newly-created theatre Vasiliev

син Молостової Євгеній Каменкович. Васильєв тоді якраз ставив «Бісів». Через якісь дурощі я пішов вступати на курс Васильєва, але іспити приймав Каменкович. На цей курс вступав і вступив Ігор Лисов. Мені запропонували приїхати одразу на третій тур. Ішло до того, що я мусив зробити незворотний професійний вибір. Але я не поїхав. Я бажав жити у Києві, я не хотів кидати науку, я прагнув свободи. У мене за спиною була своя переконлива історія.

Тоді у Васильєва я подивився *«Нельскую башню», «Шесть персонажей», «Серсо».* Під час тієї поїздки я познайомився з Борисом Юханановим і KLIMом. Пізніше ми поїхали на гастролі в його легендарний «Підвал», потім – у Пітер у театр «Я-Ми». Та головне, під час тієї поїздки у мене народилася божевільна мрія створити таку школу в Києві. Мине час, і я почну втілювати цю мрію в життя.

ЗА ЗАЧИНЕНИМИ ДВЕРИМА

Завалиться Союз. Завалиться наука. Прийде інша епоха. У Студії Черкова почалися складнощі з приміщенням. На той час я вже відокремився. Моя студія називалася «За зачиненими дверима». Ми грали Сартра, Стріндберга, Мамлеєва, Кафку. Був період існування Студії на квартирі – маленька гостинка, яку я знімав поблизу гуртожитків театрального інституту. Черков домовився з Музеєм Заньковецької, й ми перейшли у своєрідну репертуарну історію: грали щотижня дві вистави. Грав і Черков, і «Українська робітня» Юри Яценка. Паралельно я писав дисертацію, але було зрозуміло, що науці – кінець. Треба або їхати, або робити щось інше. У 1992 році я пішов у бізнес. Ми розробляли й встановлювали перші системи радіорелейних станцій для підприємств, банків, Верховної Ради. Потім я займався фінансами, був консультантом у багатьох банках. Увесь цей час розгорталася історія студії.

Коли київський ТЮГ залишав свою репетиційну базу на Либідській, я, радше через якийсь інстинкт, ніж слухаючи розум, маючи великі проблеми у бізнесі, зробив усе, щоб у цьому просторі, де в Студії Черкова відбулося наше з Олегом Скрипкою залучення до театру, й далі жив театр. Те, що виникло, я називав «готелем мистецтв» – своєрідним відкритим майданчиком на ім'я «ДАХ», символом якого став равлик, «що повзе схилом Фудзі» «тихо до самої вершини». Равлик став не лише символом «ДАХу», а й образом принципів, покладених у суть цього подарованого долею шансу.

Надворі 1994 рік. Рік, про який Васильєв, KLIM, Юхананов та чимало інших говорять, що це «останній рік, коли в московський театральний світ приходила велика космічна енергія». Далі відбувається розвал Всесоюзних театральних майстерень, не все просто й у театрі Васильєва – принаймні, для українського клану, який, повернувшись на батьківщину сповненим надій, знань та енергії, спочатку надав українському театру нового виміру, та невдовзі був розгромлений і вигнаний: Гладій – у Канаду, Ліпцин – в Америку, Більченко – в Німеччину.

Спроби Володимира Миколайовича Оглобліна передати Молодіжний театр В. Більченку та його акторам, попри очевидність лідерства Більченка, закінчилися не лише вигнанням Більченка, а й тим, що з театру остаточно пішов цей останній геніальний український режисер із великого покоління Бориса Покровського та Георгія Товстоногова.

had a huge Ukrainian clan, including Oleksiy Petrenko, Hryhory Hladiy, Yuriy Yatsenko, Oleh Liptsyn and Valeriy Bilchenko. Their three teachers were Mikhail Butkevich, Vasily Skorik and Iryna Molostova's son Yevheny Kamenkovich. At that time Vasiliev was producing Demons (also known as The Devils). For some unknown reason I decided to enter Vasiliev's class, but Kamenkovich was giving examinations. Ihor Lysov also tried to enter the same class and passed the exams. I was asked to come to the third round and it became clear I had to make a life-changing professional choice. I decided not to take the rest of the exams. I wanted to live in Kyiv, I did not want to give up my scientific work and I wanted freedom. I had my own convincing story behind me.

During that time I had seen Vasiliev's production of the «Tour de Nesle», «Six Characters in Search of an Author» and «Cerceau». Also during that trip I met Boris Yukhananov and KLIM. Later we toured in his legendary Basement and the Me-We theatre in St. Petersburg. But the main thing is that during that trip I had the craziest idea to create such a school in Kyiv. Later I dared to make that dream come true.

BEHIND THE CLOSED DOORS

The USSR had collapsed. Science had failed. It was the beginning of the new era. Cherkov's studio had problems with premises. I had separated by that time. My studio was called Behind the Closed Doors. We staged Jean-Paul Sartre, Johan August Strindberg, Yury Mamleev and Franz Kafka. There was even a time when the studio worked in a small apartment which I rented not far from the dormitory of the Theatre University. Cherkov had an agreement with the Zankovetska Museum and we opened a new page in the repertoire history: we played 2 performances a week. The place was used for Cherkov's productions and performances of Yuriy Yatsenko's Ukrainian Workshop. I worked on my thesis but it was clear that my scientific career was about to come to an end. I had to leave or do something else. In 1992 I started my own business. My company developed and installed the first radio-relay systems for companies, banks and even the Verkhovna Rada. Later I worked in the financial sector and was an advisor in many banks. Studio history was evolving all that time.

When the Kyiv Children's Theatre had to leave its rehearsal premises not far from the Lybidska square, on some instinctive level, not listening to my senses and despite major problems in my business, I did everything possible to get the room for my theatre . By the way, it was the place where Skrypka and I became familiar with theatre in Cherkov's studio. I called the place the Arts Hotel – a unique open ground named the DAKH, using a snail climbing Mount Fuji - slowly, slowly - as its symbol. The snail was not only the DAKH's symbol, but the image of our approach and principles which lie at the root of such chance.

It was 1994. The year described by Vasiliev, KLIM, Yukhananov and many other figures as the last year when the great universal energy came into Moscow theatre world. The Vse-soyuzniye theatre studios were falling apart, Vasiliev's theatre also had troubles – the Ukrainian clan, which returned back to Ukraine filled with hopes, knowledge and energy, at first provided the new dimension for the national theatre , but quite soon was battered and ousted: Hladiy immigrated to Canada, Liptsyn left for the US and Bilchenko went to Germany.

Volodymyr Ogloblin's attempts to pass the Kyiv Academic Youth Theatre to Bilchenko and his company ended not only

Великий режисер, який віддав Україні все життя, який замість того, щоб прийняти пропозицію Малого театру, залишився на батьківщині, майстер, який у будь-якому іншому місці був би засновником національної театральної школи, що продовжувала б пряму спадкоємність великої традиції реалізму, в Києві навіть не отримав запрошення викладати в Театральному інституті під приводом відсутності в нього диплому про вищу освіту.

ШЛЯХ ШКОЛИ

Відкриття «ДАХу» відбулося 12 листопада 1994 року. Виставки, художні акції, театральні та арт-проекти, навчальні програми, найвідоміші з яких: вистава Олега Ліпцина за Даниїлом Хармсом «Стара», «Сон літньої ночі» театру «Двоїна», сольні концерти лідера гурту «ВВ» Олега Скрипки, фольклорного ансамблю «Древо»... так минули півтора роки.

Усе змінилося в один день. Критик Сергій Васильєв познайомив мене з Оглобліним. Доля подарувала нам ангела-охоронця й учителя, можливість отримання знань із перших рук, можливість справжньої театральної ініціації.

Для справжньої школи (я добре знав це зі своєї попередньої природничо-наукової освіти), для створення інтелектуального та мистецького поля був потрібен іще один полюс. Бракувало ще одного елементу – холодного мистецтва аналізу та філософії, дзеркала, що відбиває космос пізнання професії як традиції, і творчості як технології евристичного, дзенського пізнання світу навколо нас і всередині нас. Була потрібна гармонія між «як» і «що». Між технологією і філософією життя та фаху. Цей інструмент аналізу та пізнання повинен був мати властивості, що поєднують телескоп і мікроскоп. Потрібен був аналітик театру, здатний до прозорого й геніально-зрозумілого аналізу режисури й акторської гри. Це був Борис Юхананов.

Можливо, тоді мені як організаторові такого складного процесу не вистачило досвіду, напевно, час навколо (це був 1996 рік), може, мрія, щоб було, як у Москві, в «Школі драматичного мистецтва» в Анатолія Васильєва (хоча я й тоді ясно усвідомлював, що Оглоблін анітрохи не менший від Васильєва або Товстоногова), але, через низку причин, система, частково скопійована зі стандартної державної театральної освіти, з чудовими педагогами, які прийшли з Театрального інституту, вичерпала себе протягом півроку. Залишилися два генії, два полюси: геній традиції та реалізму і геній аналітики. Завдяки їм «ДАХ» став незалежною, відкритою театральною школою, яка не давала диплому, але пропонувала зовсім інший рівень діалогу між учителем та учнем.

КРИСТАЛІЗАЦІЯ

«ДАХ» продовжував бути «готелем мистецтв»: Тарас Оглоблін створив виставу «Воскреслий і злий» за п'єсою Шипенка, яка отримала «Пектораль» як дебют 1997 року, виставки, концерти… але головним став шлях школи. Борис приїжджав із так званими «інтелектуальними концертами» або уроками містеріального театру на базі «Моцарта і Сальєрі» Пушкіна. Та особливо мене вразив Оглоблін, який у свої вісімдесят почав заняття з нами з постановки скандальної п'єси Кольтеса «Роберто Зукко», що була нещодавно перекладена

with Bilchenko's exile, even though his leadership was obvious, but also with the departure of Ogloblin (who, by the way, was the last ingenious Ukrainian director, who represented the generation of the marvelous Boris Pokrovsky and Georgy Tovstonogov). The great director, who dedicated all his life to Ukraine and remained in our country rejecting the job in Moscow's Maly Theatre , the master who could become the founder of a national theatre school in any other place, which would continue the great tradition of theatre realism, was not even invited to teach at the Theatre University in Kyiv upon the pretext of not being a graduate.

JOURNEY OF THE SCHOOL

The DAKH was opened 12 November 1994. Exhibitions, artistic events, theatre and art projects, educational programs, the most renowned of which were Oleh Liptsyn's staging of Daniil Kharms' «The Old Woman», Duplicity Theatre 's «A Midsummer Night's Dream», Oleh Skrypka's solo performances and concerts of the Drevo band…

In a year and a half theatre critic Serhiy Vasyliev introduced me to Ogloblin. This good fortune gave us a guardian angel and a teacher, a chance to receive knowledge from the source, an opportunity of proper theatre initiation.

I knew it perfectly from my previous scientific education that I needed another pole for a genuine school and creation of an intellectual and constructive field. I needed another element – the cold art of analysis and philosophy, a mirror, which would reflect the space of perception of the profession as a tradition and creativity as a technology of heuristic and Zen cognition of the world around us and inside us. I needed a balance between how and what. Between the technology and philosophy of life and trade. Such an instrument of analysis and cognition was supposed to have properties combining a telescope and a microscope. I needed a theatre analyst able to analyze directing and acting clearly, ingeniously and intelligibly. Such analyst was Boris Yukhananov.

Perhaps at that time I lacked experience as an organizer of such complex process, or maybe it was the time (it was in 1996), or probably I dreamed to make everything like in Moscow in Vasiliev's School of Dramatic Arts (even though I understood perfectly that Ogloblin was no less a personality than Vasiliev or Tovstonogov), but for a whole host of reasons the system partially copied from the conventional public theatre education combined with wonderful teachers, who came from the Theatre University, was exhausted in just 6 months. We had the remaining two genii: the genius of traditions and realism and the genius of analytics. As a result DAKH became an independent, open theatre school, which did not issue diplomas, but offered an absolutely different level of dialogue between teachers and students.

CRYSTALIZATION

DAKH was still the Arts Hotel: Taras Ogloblin produced Shipenko's Resurrected and Angry, which was awarded with the Kyiv Pectoral as the Best Debut in 1997, we hosted exhibitions and concerts… but the school path was the main element. Boris arrived bringing the intellectual concerts or lessons of mystic theatre based on Alexander Pushkin's «Mozart and Salieri». But most of all I was surprised by Ogloblin, who joined the classes

російською. Наскільки я знаю, це була її перша постановка на території колишнього Союзу (1997), як і Пелєвін, вперше поставлений у «ДАХу» 1998 року. Найпотужнішим враженням, яке вплинуло на мене як митця, став фестиваль Тадеуша Кантора, що відбувся у «ДАХу». Одночасно виникла ідея «фестивалю-школи», який відбувся у травні 1997 року.

Толерантність стосунків, відсутність ієрархії – хто кращий, хто гірший. Просто дивишся. Намагаєшся зрозуміти систему цінностей і естетичних поглядів майстрів, які перед і після вистави проводили семінари, привідкриваючи основи своїх філософських мистецьких міркувань. Студенти показували свої роботи, майстри коментували побачене. Не оцінюючи, а аналізуючи та коментуючи під кутом зору своїх поглядів і переконань стосовно театру.

Вершиною фестивалю стали діалоги, які вели Оглоблін і Юхананов, коли їхні на перший погляд різні естетичні та мистецькі погляди перетиналися, але не конфліктно, а конструктивно. Це були діалоги, гідні справжньої філософської та театральної школи. Учні були присутні при живому філософському диспуті, темою якого був театр, а суттю та енергією – найвища пристрасть і любов до нього.

Серед показаного на фестивалі запам'ятався уславлений проект «Сад» Майстерні індивідуальної режисури Бориса Юхананова, московсько-український проект Юрія Яценка та Лариси Паріс «Стільці» за Беккетом, вистава Володимира Єпіфанцева за Антоненом Арто, московський *«ТЕАТР КЛАСС»* Ігоря Лисова з виставою «Брати Карамазови», програма «Паралельного кіно» і відео.

Так почався величезний етап «кристалізації» або освітнього процесу, одним полюсом якого був реалістичний театр Оглобліна, другим – лідери васильєвської та васильєвсько-ефросівської школи: містеріальний театр Бориса Юхананова, романний простір Валерія Більченка, «Театр тексту» Ігоря Лисова – так уже від осені 1997 року в «ДАХу» почала діяти нова система освіти, згідно з якою той самий гурт починали «опромінювати» майстри різних шкіл. Учні потрапили у зону діалогу майстрів. В освіті з'явилося ще два полюси: учень Анатолія Васильєва та Михаїла Михайловича Буткевича – Валерій Більченко. І Ігор Лисов – учень Товстоногова, який не тільки був правою рукою Васильєва в найактивніший період діяльності та досліджень, що велися ним у «Школі драматичного мистецтва», а й творцем власної школи, яка розвивала ідеї вчителя.

Натхненник та ідеолог цього періоду Борис Юхананов працював над проектом *«Кристалл»*: «Стійкий принц» Кальдерона, «Фауст» Ґете, «Книга Йова», «Етюди про любов»; Лисов працював над «Підлітком» Достоєвського, «Джулією Фарнезе» Фейхтвангера та «Доктором Фаустусом» Томаса Манна; Більченко перетворював на театр романний простір «Життя Арсенія» Олексія Шипенка. Образом, що відображав цей етап, формулюючи ідеологію цього періоду, став термін Бориса Юхананова *«Кристалл»*.

До осені 1999 року «тихий», на перший погляд непомітний, але неухильний рух равлика на ім'я «ДАХ», став очевидним. З'явилася група акторів – лідерів і однодумців. «ДАХ» вступив у нову фазу розвитку. Володимир Оглоблін ставить «Шельменка-денщика» – виставу, якою він пишався до кінця своїх днів. Потім *«Васса», «Свои люди – сочтемся!», «Свадьба Кречинского».* Це ретельне опрацювання, трепетне ставлення до матеріалу, справжнє життя, що сповнює кожну його виставу.

with everyone else at the age of 80 and agreed to produce Bernard-Marie Koltès' notorious «Roberto Zucco», which had just been translated into Russian at that time. As far as I know, it was the first time anyone staged that play in a post-Soviet country (it was in 1997), as well as our theatre was the first to stage Viktor Pelevin's works in 1998. The strongest impression, which influenced me as an artist, was the Tadeusz Kantor Festival in DAKH. At the same time we had an idea to create a school festival, which we hosted in May 1997.

Tolerance in relations, absence of any hierarchy – who is better, who is worse. You simply observe. Try to understand the value systems and aesthetic views of the masters, who held seminars before and after the shows, slightly unveiling fundamentals of their philosophic and creative reflections. Students showed them their works, masters commented on the things they had just seen. Not judging, but analyzing and commenting at the angle of their opinions and beliefs.

Dialogues between Ogloblin and Yukhananov, when their different aesthetic and artistic views met and collided, not in conflict but constructively, were the climax of the festival. Those were the dialogues worthy of any school of thought and drama. Students witnessed live philosophical disputes about theatre charged with the energy of the inmost passion and love for it.

Of all the productions presented during the festival I remember most of all «The Garden» staged by Boris Yukhananov's Studio of Individual Directing, Moscow-Ukrainian project based on the works of Thomas Becket called «Chairs» and staged by Yuriy Yatsenko and Larisa Paris, Volodymyr Yepifantsev's performance based on Antonin Artaud's «Jet of Blood», Igor Lysov's Moscow CLASS Theatre with its staging of «The Brothers Karamazov» and the programme of the Parallel Cinema and videos.

It was the beginning of the immense stage of Crystallization or educational process with Ogloblin's realistic theatre on one side and leaders of Vasiliev's and Efros' schools on the other: Boris Yukhananov's mystery theatre , Valeriy Bilchenko's novel space and Igor Lysov's Text Theatre . Since the fall of 1997 DAKH had been using the new educational system, thanks to which the same company was illuminated by the masters, representing different schools. Students got in the middle of their dialogue. There were another two sides to that system – Valeriy Bilchenko, a former student of Anatoly Vasiliev and Mikhail Butkevich, and Igor Lysov, Georgy Tovstonogov's student who was not only Vasiliev's right hand at the time of his most dynamic activities and explorations at the School of Dramatic Arts, but also a creator of his own school, which developed the ideas of its teacher.

Boris Yukhananov, the mastermind and the ideologist of that period, worked on the Crystal project, which included Pedro Calderón de la Barca's «El príncipe constante», Johann Wolfgang von Goethe's «Faust», The Book of Job and Etude about Love; Lysov worked on «The Adolescent» based on the novel by Dostoyevsky, Lion Feuchtwanger's «Giulia Farnese» and Thomas Mann's «Doctor Faustus»; Bilchenko was turning into theatre Aleksey Shypenko's Life of Arseny. Boris Yukhananov's term – The Crystal – was the image reflecting that stage and laying down the ideology of that period.

By the fall of 1999 the slow and seemingly invisible yet steady movement of the snail named DAKH became apparent. We had a company of leaders and like-minded people. DAKH entered a new stage of its development. Volodymyr Ogloblin staged «Shelmenko Denshchik» , a production which made

Троє з «ДАХу» (Олександр Прищепа, я й Тетяна Василенко), крім сесій, які відбувалися в ньому під час приїздів майстрів, вступили на курс Юхананова в ГИТИС, де крім Юхананова та Лисова викладали Володимир Берзін і KLIM.

Мій дивний експеримент з Пелєвіним, Ніцше, Достоєвським і Тікамадзу Мондзаемоном спровокував початок величезної співпраці з KLIMом у царині драматургії. Від 1999 року KLIM почав вчащати до Києва і разом з Оглобліним став невід'ємною частиною «ДАХу». *«Парадоксы преступления», Цикл «...семь дней с Идиотом...», «Смутное время»*, написані ним спеціально для дахівських акторів: Олексія Іллюченка, Олександра Прищепи, Тетяни Василенко, Віктора Охонька та Анатолія Черкова – мого вчителя, який прийшов у цей проект як актор.

ЗЛАМ

«*Парадоксы*» стали вершиною і схилом романтичного періоду. У нас ще була романтика того, що несли у своїх стажах Лисов, Більченко та Юхананов, була ця неймовірна швидкість та інтенсивність, коли за 10–15 днів ми робили величезні етюди, що відсилали до імпровізації й мали колосальну напругу: інтелектуальну, ігрову, духовну. На той час у нас за плечима вже був досвід «*...Четвертого лишнего...*». Усе це давало неймовірну свободу та швидкість. Те, що люди, які брали участь у цих проектах, мали дві відправні точки: зовнішній світ і театр як особливу практику – все це надавало особливого відчуття та сили. Можливо, якби долі цих вистав і цих людей склалися інакше, історія «ДАХу» була б іншою.

2002 рік – початок нового зламу. Оглоблін залишався камертоном. Я в цей час дистанціювався і не увійшов у «*Вассу*» як актор. Я відчував, що потрібні нові історії, нова кров, нова енергія. Ініціація відбулася, і ти маєш вести її далі. «ДАХ» завжди стояв на шляху школи, але настав етап, коли, акумулювавши всі отримані знання, ти повинен був «перетворювати» своє знання й негайно перевіряти, наскільки воно життєздатне, чи здатне воно творити живу матерію театру. Мені були потрібні нові люди, спроможні не замислюючись йти на найбожевільніші режисерські експерименти. У 2002 році я почав театральну школу, в якій вперше виступив як педагог. Це був проект «Островський». Саме тоді народилася й практика швидкої побудови вистав зі ще сирового матеріалу, певна культура роботи з костюмом, особливе ставлення до сценографії.

УКРАЇНА МІСТИЧНА

2002 рік – початок проекту «Україна містична». Це було щось цілком нове. Уперше народна музична культура пройняла мене на Корсиці, коли я вперше у житті почув живі корсиканські хорали. Згодом я почув українську автентику й подумав: нічого собі, виявляється в Україні існує дуже складна багатоголосна поліфонія!

Для мене початок цього проекту був входженням у музичну культуру України. Спробою зрозуміти пісню як драматичний матеріал; аналіз пісні з погляду музики – як вона вибудовується. У записах, які я слухав, мені завжди бракувало чіткого аналізу структури: драматичної, музичної, текстової. Хоч би як ти копіював бабусю, в тебе немає тієї мудрості, того життя, тієї глибини. Молоде жіноче тіло несе інший звук. Обряд, лірика,

him proud until the end of his days. Then there were «Vassa Zheleznova», It's a Family Affair – We'll Settle It Ourselves and «Krechinsky's Wedding». All Ogloblin's performances were filled with thorough development, reverent attitude to material and real sincere life.

Between sessions, which took place in DAKH when masters visited Kyiv, three members of our company (Oleksandr Pryshchepa, Tetyana Vasylenko and I) entered Yukhananov's class in the Russian University of Theatre Arts, where among our teachers also were Lysov, Volodymyr Berzin and KLIM.

My odd experiment with Pelevin, Nietzsche, Dostoyevsky and Chikamatsu Monzaemon laid the foundation for the long-term cooperation with KLIM. Since 1999 KLIM has been visiting Kyiv and became an inalienable part of DAKH on Ogloblin's side. «Paradoxes of the Crime», «...Seven Days with the Idiot...» series and «The Time of Troubles» were written especially for such DAKH actors as Oleksiy Ilyuchenko, Oleksandr Pryshchepa, Tetiyana Vasylenko, Viktor Okhonko and Anatoliy Cherkov (my teacher who joined the project as an actor).

TURNING POINT

«Dostoyevsky – Chesterton: Paradoxes of the Crime or the Lonesome Horsemen of the Apocalypse» became the climax and the decline of the romantic period. We still had the romance of Lysov's, Bilchenko's and Yukhananov's experience, we had that incredible speed and intensity due to which we rehearsed immense etudes in 10 – 15 days and they sent us to improvisation and were filled with colossal potential: intellectual, acting and spiritual. At that time we already had the experience of the «...Fourth Man Out...» All of it provided us with incredible freedom and speed. We also had special feelings and powers because all the people involved in those projects had two points of application: outer world and theatre as a special practice. Perhaps, DAKH history would be different if the destinies of those performances and those people were different.

2002 was the year of the new turning point. Ogloblin remained our tuning fork. I distanced myself and did not take part in Vassa Zheleznova as an actor. I felt like we needed new stories, new blood, new energy. The initiation had happened and I had to keep going. DAKH was following its school path, but now it was the stage upon which the accumulation of all our shared knowledge had to be transformed and tested it immediately for vitality. I had to know whether I could create live theatre . I needed new people eager to venture in the craziest of directing experiments without second thoughts. In 2002 I founded a theatre school and was teaching students for the first time in my life. It was the Ostrovsky project. At that moment I adopted the practice of rapid creation of productions based on raw materials, certain work with costumes and special attitude to scenography.

MYSTIC UKRAINE

2002 was also the beginning for the Mystic Ukraine project. It was something brand new. For the first time folk music touched my heart in Corsica when I heard live Corsican chorales. Later I heard Ukrainian folk music and realized there was complex polyphony in Ukraine too!

For me, the commencement of this project was the entrance to Ukrainian musical culture. I tried to understand songs as dramatic

співалися у специфічних ситуаціях. У який спосіб, маючи таку божевільно гарну барву, дати їй інше життя? Театр давав змогу створити середовище, в якому пісня виникала природно. Суть полягала в цьому. З одного боку, мене настільки вразила народна музична культура України… З іншого боку, я розумів, що навіть я з усім своїм трепетом і пієтетом на концерт автентики більше, ніж двічі, навряд чи піду.

Можливо, в найпершій виставі циклу в нас не вийшло довести це до того сильного висловлювання, яке було закладене в самій ідеї, в музичній і драматичній структурі. І я, і «Божичі» не були до цього готові. Вистава створювалася дуже швидко. Це був майже гепенінг. Я використав метод «композиції фрагментів» Черкова так, як я його розумів. У «Пошуках» був чар новизни, але це були фрагменти. Глибина, драматизм були у самому явищі. Це була вистава-рефрен життя, яке зникає. Я не очікував такого ефекту. Це був прорив, початок мандрівки в «terra incognita» України. «Кам'яне коло», *«Смутное время»,* Гоголь, «Трагедії влади», народження «ДахиБрахи»… Але все це вже зовсім інша історія – історія «ДАХу» як театру.

(МАЙБУТНЄ)

2005 року на 91 році життя не стало Оглобліна. Останні роки він казав, що «ДАХ» подарував йому ще 10 років повнокровного щасливого творчого життя серед талановитих вільних молодих людей.

Епоха, яка привела цих акторів у театр, не дала їм змоги належати театрові цілком. Їхні стосунки з «ДАХом», який дедалі більше переходив у зону репертуарного театру, почали ускладнюватися. Діти покоління свободи, які відповідали за своє життя й ні на кого не покладалися, вони постали перед вибором: економічна свобода від театру або залежність від нього. Я впевнений, що вони об'єктивно – найталановитіші люди свого театрального покоління, актори, для яких театр – це релігія. Люди іншого часу, іншої філософії, інших традицій, вони не могли прийняти правила нинішньої театральної дійсності.

У «ДАХу» відбулася зміна поколінь. Нинішній «ДАХ» – це покоління молодих людей, що обрали театр як професію. 2003 року завдяки запрошенню Леся Степановича Танюка викладати в Університеті імені Карпенка-Карого, я отримав нову команду молодих акторів. Частина курсу прийшла в «ДАХ» і виявилася в усіх сенсах відданою театру, здатною існувати в ньому повноцінно, на всіх рівнях – уміти і творити в ньому все: від монтування та гри до адміністрування й організації такої величезної події як ГОГОЛЬFEST, що весь зроблений їхніми руками, серцями, душами, працею, талантом, вірою та любов'ю. Я впевнений, що сьогодні тільки такий шлях може зробити людину «людиною театру» й принести реальні мистецькі результати. Театр стає нормальною професією, в якій треба вміти все. Ці актори зовсім інші, ніж моє покоління, але це закономірно й правильно. У цьому – надія.

2008 рік

У тексті використані фрагменти бесід з Лією Шевою, Марією Ясінською, KLIMом, а також фрагмент інтерв'ю Марисі Нікітюк «Влад Троицкий: Любя жизнь во всех проявлениях». (Личности Украины №3, 2008). Текст уклали Марія Ясінська та KLIM

material; I analyzed songs from the musical point of view, tried to figure out their composition and structures. In those records I was listening to I always lacked clear structural analysis: dramatic, musical, lyrical. It does not matter how good you are at copying singing grandmothers, you still lack their wisdom, their life, their depth. Young female bodies sound different. Rites and lyrics were sung in special situations. How can you give them another life having such insanely beautiful colors? The theatre made it possible to create an environment in which songs became natural. On one hand I was totally impressed with Ukrainian folk music and on the other I understood that even I, with all my thrill and piety, would not go twice to an authentic music concert.

Maybe we did not manage to deliver the heartfelt message enclosed in the idea itself, musical and dramatic structure in the very first production of this series. The Bozhychi band and I were not prepared for that. We created our performance quite rapidly. It was almost a happening. I used Cherkov's method of composition of fragments as I understood it. There was the allure of novelty in the search of lost time… life, but it was fragmentary. The depth and the drama were contained in the phenomenon itself. It was a show referring to the passing life. I did not expect such an effect. It was a breakthrough. It was the beginning of the trip to the Ukrainian terra incognita. «Stone Circle», Gogol, birth of the DakhaBrakha band… However, all that is a part of an absolutely different history – the history of DAKH as a theatre .

(FUTURE)

Ogloblin died at the age of 91 in 2005. He used to say that DAKH gave him another 10 years of full-blooded happy creative life among talented, young and free people.

The age which brought those actors to the theatre gave them no chance to belong to it fully. Their relations with DAKH, which continued to transform into a repertoire theatre , became complicated. Representatives of the generation of freedom, responsible for their own lives and counting only on their own efforts, they had to choose between financial freedom from the theatre or dependence on it. I am convinced that they are the most talented representatives of their theatre generation, actors for whom theatre is a religion. People from a different time, of different philosophy and other traditions, they could not accept the rules of the current theatre reality.

Generations changed in DAKH. Today's DAKH is a generation of young people, who chose theatre as a profession. In 2003 following an invitation to lecture at the Karpenko-Kary University from Les Stepanovych Tanyuk I received a new team of young actors. Some students from my class came to DAKH and proved to be devoted to theatre , able to exist in it to their utmost, on all levels – they can and do everything in it: from installations and acting to managing and arrangement of such enormous events as GOGOLFEST, which was entirely created due to their hands, hearts, souls, hard work, talent, faith and love. I believe that only such a way may turn individuals into theatre people and give actual artistic results. Theatre becomes a regular profession and one should be able to do everything in it. Young actors are totally different from my generation, but that is natural and right. That is why I have such expectations for them.

2008

The text consists of the pieces of conversations with Liya Sheva, Maria Yasinska, KLIM and the fragment of interview with Marysia Nikityuk «Vlad Troitskyi: Loving life in all its aspects». (Personalities of Ukraine №3, 2008). Redactors Maria Yasinska and KLIM



## Мить KLIMа

умова виникнення гри
незалежно від форм театру
завжди усвідомлене творення
певної невідповідності
переступ заборони
розривання ланцюга
попереднього закону

Таким порушенням, розірванням ланцюга й була поява KLIMа у російському (ще радянському) театральному ландшафті кінця 80-х.

Люди покоління, що прийшло до театральних шкіл у пам'ятний 1982 рік, виявилися останніми пестунчиками радянської імперії. Анатолій Ефрос набирав курс, і Анатолій Васильєв, про якого ходили легенди, умовив його прийняти дивних «кучматих»: одним був Борис Юхананов, другим – Володимир Клименко, згодом – KLIM. Обидва невдовзі стануть лідерами театральної альтернативи.

Упродовж 80-х у російській культурі нагромаджувалась одержимість культурою, жага відкритих кордонів, пристрасть до повернення колишнього. У «код» покоління входили оповідання Борхеса, музичні пошуки Філіпа Ґласа та Лори Андерсен, нобелівська промова Йосипа Бродського, фільми Олександра Сокурова «Скорботна нечутливість» і Олексія Германа «Мій друг Іван Лапшин».

До середини 80-х усе це остаточно оформилось у тугу за смислом. 1987 року вперше в СРСР було видано «Вибрані праці» Ролана Барта, який багато в чому сформував мову покоління, його сленг і моду. Проголошена ним у 60-х «смерть автора» через 20 років дала в СРСР надію на руйнування непохитного. У джентльменський набір «улюблених думок» покоління увійшло уявлення про відкриту структуру. Улюбленим слівцем стає «інтертекстуальність» (що прийшло на зміну бахтінській «діалогічності») – воно, звісно, має зовсім інші конотації, але таємничо пов'язане з ідеєю відкритих кордонів і поверненням заборонених текстів. Уявлення про твір, який мимоволі «видає», «проговорює» свої таємниці, стало одним із головних інструментів критичного аналізу. Ця культура була сповнена «ніби» (*как-бы*) (улюблене слівце 80-х) саме тому, що не бажала жодного «реально» (слово, що стало популярним наприкінці 90-х).

Складна лексика означала втечу з-під влади легкого розуміння, що спотворює смисли, з-під впливів та ідеологій, готових захопити зненацька будь-де. Складно писати і втілювати постановки означало залишитися, згідно з Бродським, приватною людиною.

Здавалося, що ніколи раніше театр, живопис, література та музика епохи не збігалися так виразно з її суспільними імпульсами, сповненими спраги змін.

Світ відкривався через образ, який наприкінці десятиріччя було дано KLIMом і який став ключовим для покоління – «золота сфера миті» (так називалося інтерв'ю, дане авторці цих

## A moment of KLIM

condition for the origin of acting
regardless of theatrical forms
invariably cognitive creation
of some non-conformity
violating prohibitions
breaking chains
and old laws

KLIM's appearance on the Russian theatrical scene at the end of the 1980s was such a breach of chains.

The generation which came to the theatrical schools in memorable 1982 was made up of the last «darlings» of the Soviet empire. Anatoly Efros was about to teach a new course and the legendary Anatoly Vasiliev persuaded him to take two weird long-haired guys: one of them being Boris Yukhananov and the other – Volodymyr KLIMenko, or as we know him – KLIM. Both of them were soon to become the leaders of the alternative theatre .

During the 1980s Russian culture accumulated an obsession with education, thirst for open borders, a passion for returning things past. The code of the generation was made of stories by Jorge Borges, musical experiments of Philip Glass and Laurie Anderson, Joseph Brodsky's Nobel speech, Alexander Sokurov's Mournful Unconcern and Aleksei German's My Friend Ivan Lapshin.

By the middle of the 1980s all that had been finally shaped into the yearning of sense. In 1987 for the first time in the USSR the Selected Works of Roland Barthes, who in many respects shaped the language of the generation, its slang and fashion, were published. 20 years after Barthes claimed death of the author it gave the USSR hope for destruction of the unshakable. The standard compilation of the favorite thoughts included the idea of open structure. Intertextuality (which came to replace Bakhtin's dialogism) became the byword – naturally, it had totally different connotations, but it was mysteriously connected to the idea of open borders and the return of forbidden texts. The idea of works, which give away and walk through their own secrets unintentionally, was one of the key instruments in critical analysis. That culture was filled with as ifs (another favorite expression in the 1980s) because it did not want anything virtual or real (the words became popular before the very end of the 1990s).

Complex vocabulary meant escape from the reign of easy understanding, perverting the notions and meanings, from the influences and ideologies prepared to catch you off guard everywhere. Intricate writing and staging meant remaining a private man, like in Brodsky's works.

It seemed it was the first time theatre , painting, literature and music of that epoch coincided and agreed with social currents so evidently filled with the longing for change.

The world was discovered by the means of image, created by KLIM at the end of the decade and crucial for the generation

рядків у 1991 році). Лінійне переживання історії зруйнувалося (саме тому, що лінійна історія – від Леніна до Брежнєва та ін. – була безглуздою, сповненою оман і самооман) й у виниклу діру прорвався світ Кастанеди, Борхеса, Павла Флоренського.

Це про виставу Васильєва «*Шесть персонажей в поисках автора*» або про KLIMівські «*Три ожидания в «Пейзажах» Гарольда Пинтера*» писав Барт: «Текст зіткано з цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел». Режисери на очах перетворювалися з «авторів» на бартівських «скрипторів» і вже не транслювали «пристрасті, настрої, почуття чи враження», а наче черпали з якогось величезного й нескінченного словника культури.

Це у театрі Васильєва Наталія Коляканова та Григорій Гладій грали так, що водночас хотілося співчувати й розкошувати естетичним парадоксом їхньої гри, перебувати усередині імпровізації й відчувати себе об'єктом естетичних маніпуляцій. Це у вигаданому Борею Юханановим проекті «Сад», у центрі якого була п'єса Чехова, можна було годинами насолоджуватися блуканням тканиною тексту-міфу, стежачи за тим, як Фірсова вишня перетворювалася на якогось незнищенного бога Вішну.

Це в «*Пространстве комедии Гоголя «Ревизор*» у KLIMа Хлєстаков ставав то чаплінівським клоуном, то Треплєвим, а туга за Петербургом раптово дрейфувала в бік Чехова, перевтілений сюжет відкривав зовсім інші зв'язки, перетворюючись із п'єси на лист, із листа – на гру. «Лист, – твердив Барт, – постійно породжує сенс, але він негайно випаровується». Уся культура 80-х і була таким вивільненням сенсу, що постійно випаровувався.

87-й рік став вузлом, осердям мистецького покоління, яке десять років збиралося на силі, обіцяючи започаткувати вільний, віртуозний і різноманітний театр і зрештою – розпорошилося до початку 90-х. Не випадково саме у 87-му народилися «Творчі майстерні», «Школа драматичного мистецтва», а в «Мітіному журналі» надрукували «Нобелівську лекцію» Бродського.

«Театр – зона нескінченного очікування. Натхнення, що приходить до поета, натхнення як здатності до самопожертви, наведення особливого світла – той рідкісний стан чекання, який визначає присутність Божественного в нас, – у театрі стає актом колективним. Імовірність такої можливості катастрофічно зменшується, робить таке очікування неймовірно важким, а можливість – мізерною... Незнання – метод зчитування з аркуша часу первісних законів плину речей. Входження в зону самої події, а не її тлумачення» (KLIM).

Перший проект KLIMа, який я побачила, називався «*Три ожидания в «Пейзажах» Гарольда Пинтера*», поставлений на сцені театру імені Пушкіна під час першого Фестивалю творчих майстерень у 1989 році, став міною вповільненої дії. Це був триденний (вистава йшла три дні) заплив у бік театру, який не мав на меті чинити вплив, а проте викликав неймовірну активність глядачів, іноді й гостре несприйняття, коли виставу описували в сильних виразах: маячня, шаманство, ошуканство, неясність. Стосовно останнього, то й справді, часом актори говорили так тихо, ніби їх геть не турбувала зрозумілість та ясність тексту.

Насправді йшлося про зовсім іншу зрозумілість. Текст трьох п'єс Пінтера було перетворено на суцільний потік, що не мав початку й кінця та перебував в очевидній відсутності теми. KLIM в «*Ожиданиях*» постулював театр, який не відає жодної стабільності, непорушності, нічого стійкого й назавжди даного; театр, що перебуває у вічному становленні.

Його актори, яких він отримав у спадок від Володимира

– the golden sphere of the moment (was the name of the interview I did in 1991). A linear passing through the history collapsed (because the linear history – from Lenin to Brezhnev and other officials – was absurd, full of deceit, wishful thinking and self-deceptions) and the world of Carlos Castaneda, Jorge Luis Borges and Pavel Florensky flooded the newly-created hole.

It was about Vasiliev's «Six Characters in Search for an Author» and KLIM's «Three Expectations in a Landscape» when Barthes wrote: «The text is woven of quotes sending us back to thousands of cultural sources». Right in front of our eyes directors turned from authors into Barthes's scripters and did not broadcast passions, moods, feelings or impressions any more but precisely drew from some enormous and endless cultural dictionary.

In Vasiliev's theatre Natalia Kolyakanova and Grigory Gladiy acted in such a manner that you sympathize and enjoy the aesthetic paradox of their performance at the same time, stay inside the improvisation and feel like being an object of aesthetic manipulations. In Boris Yukhananov's project The Garden (based on the play by Anton Chekhov) you could relish the wandering in the canvas of the mythological text for hours, watching Firs' cherry tree transforming into some indestructible Vishnu.

In KLIM's «Divine Space in Gogol's Comedy The Government» Inspector Khlestakov was Charlie Chaplin's clown and Treplev and all of a sudden the melancholy for St. Petersburg drifted to Chekhov. The disembodied plot unveiled other connections transforming from the play into a letter and from the letter into the performance. Barthes used to say: «A letter always breeds some sense, but then it is gone in no time». The whole culture of the 1980s was such release of constantly vaporing sense.

1987 was a knot, the focus of the artistic generation, which marshaled its force over a decade, promising to give a start to a free, masterful and diverse theatre , the generation which eventually dispersed and cleared away by the beginning of the 1990s. It is no mere chance that the Creative Studios and the School of Dramatic Art were founded in 1987 and Mitin Zhurnal (Mitin's Magazine) published Joseph Brodsky's Nobel lecture.

«Theatre is the zone of infinite waiting. Poet's inspiration, inspiration as the ability for self-sacrifice, conduction of some special light – the rare awaited state which defines the Divine in us – all that turns into a collective art in the theatre . The possibility of such opportunity declines tragically and makes such waiting almost unbearable and chances poor and vain… Ignorance – is the method of reading elementary laws and course of the nature from a piece of paper. Entering the zone of existence, but not its interpretation.» (KLIM).

The first project of KLIM that I ever saw was called «Harold Pinter. Three Expectations in a Landscape.» «Expectations» staged in Pushkin Theatre as part of the first Creative Studios Festival in 1989 was a time bomb. It was a three-day performance in the theatre which had no desire to influence yet aroused unbelievable activity among spectators, including harsh rejections when the show was abruptly described as: gibberish, mumbo jumbo and deliriousness. Speaking of the latter, truth to be told, sometimes actors talked so quietly as if they were absolutely not bothered by the clarity and connectedness of the text.

Indeed it was the matter of an absolutely different clarity. The text of three plays by Pinter was turned into a continuous flow, having no beginning and no end and obviously lacking the topic. In his «Expectations» KLIM hypothesized and postulated the theatre , which knew no stability, stillness, nothing steady or given once and for all; the permanently shaping theatre .

Мірзоєва, протягом семи років жили аскетичним і жертовним життям, утілюючи максималістські вимоги KLIMа до людей, з якими він працював. Коли ще Майстерня KLIMа була підрозділом «Творчих майстерень», вона отримувала ті символічні копійки, які могла видавати радянська державна машина. Та мірою того, як одна за одною ліквідувалася решта компаній і Центр імені Меєрхольда (спадкоємець «Творчих майстерень») перестав бути джерелом фінансування, актори KLIMа уподібнювалися до безтілесних духів. Спочатку життя підвалу було суворим, вечірніх посиденьок не було дозволено. Тренінг починався вранці, тривав кілька годин і потім поступово переходив у репетицію. Репетиція так само непомітно ставала виставою, тобто життя підвалу не зупинялось ані на хвилину. Єдиним, хто зміг і захотів допомогти Майстерні за ці роки, був німецький режисер Роберто Чуллі та його Theatre an der Ruhr. Після фестивалю в Мюльгаймі, де було показано «Персів», Чуллі виступив як продюсер третьої частини «*Индоевропейского проекта «Лестница-Древо*» («*Гамлет*»), профінансувавши його цілком. Це продовжило життя підвалу ще на два роки. Однак воно цілковито змінилося. Тренінг тривав аж до кінця, і навіть коли вже майже всі актори пішли чи були вигнані KLIMом, він проводив його, іноді навіть сам-один. У перервах почали втамовувати голод хлібом з олією. Влітку 1997 року KLIM поїхав у Пітер...

Але повернімося до «золотого віку» підвалу. У самій назві програмової вистави KLIMа «*Три ожидания в «Пейзажах*» містився сенс того, що мав здійснити щодо нього глядач – відкритися, пропустити крізь себе всю цю плинну структуру, щоб виявитися причетним до «золотої сфери миті», пережити її як неймовірну подію власного життя. «Наді мною склепіння неба, чути морський приплив».

KLIM, можливо, виразніше, ніж будь-хто інший у сучасному російському театрі, сформулював «тему нашого часу»: те, що споконвіку називалося інтерпретацією, режисерським трактуванням, є диктаторською сутністю тоталітарного театру, актом насильства, зупинкою «плину сенсу» (Ролан Барт). Режисер, вважав KLIM, має лише створювати умови та простір для цього плину.

Не лише теоретично, а й практично вистава зі сценічного перемістилася у ментальний простір сприйняття, щоб там набути закінченості. Експерименти Юхананова та вистави KLIMа в підвалі Середньокаретного провулка були, по суті, першими реальними плодами свободи. Молоді театрознавці пізнавали постструктуралізм за книгами Ролана Барта та виставами KLIMа «*Три ожидания в «Пейзажах*», «*Пространство Божественной комедии Гоголя «Ревизор»*, кожна із яких тривала як нескінченний Прустів роман. Персонажі цих вистав були миттєво позбавлені характерів, як цнотливиці невинності. Актори, що гуляли перед нами з незворушністю манекенниць на подіумі, навчали нової оптики, по-новому встановлювали очний кришталик: вони були цілком нейтральні щодо тексту та персонажів. Хлєстакова вже не можна було описати – він був розчинений у знеособленому «просторі божественної комедії». «Хлєстаков – це я», – міг би сказати про себе уважний свідок діяння, й це означало, по суті, «театр – це я!». Ієрархію було знищено, глядачі отримали свободу спостереження та відчитування сенсу, порівну розділивши її з акторами. Естетична революція здійснилася. Віднині можна було забути про те, що театр – це візуальне мистецтво, воно перетворювалося на мистецтво для слуху й візіонерських вібрацій, на мистецтво часу, а не простору.

Слідом за першими роботами Майстерні KLIMа – *«Возможности Б», «Три ожидания в «Пейзажах», «Божественное пространство комедии Гоголя «Ревизор»* – KLIM починає великий чотиричастинний *«Индоевропейский*

His actors, whom he inherited from Volodymyr Mirzoev, have lived ascetic and sacrificial lives for 7 years, incarnating KLIM's maximalism in his demands to people with whom he worked. Being the part of the Creative Studios KLIM's workshop was paid only those tokens which the Soviet wheels of the state could afford. As fast as the rest of the companies were closed one by one and Meyerhold Centre (the heir to the Creative Studios) was no longer the source of financing, KLIM's actors were turning into disembodied spirits and ghosts. At first, life in the basement was puritanical and there was no time for night parties. Training sessions started in the morning, lasted for a few hours and then slowly evolved into rehearsals. Rehearsals invisibly became performances, which means life in the basements never stopped even for a second. The only person who wanted and was able to help the Workshop over all those years was German director Roberto Ciulli from the Theatre an der Ruhr. After the festival in Mülheim an der Ruhr, where KLIM's company showed The Persian People, Ciulli produced the third episode of the Indo-European Project (Hamlet), completely financing it. Such favour prolonged the life of the basement for another 2 years. But it was changed completely. Training sessions lasted till the very end and even when almost all actors were gone or exiled by KLIM, he did it, sometimes even alone. In between people tried to still their hunger with bread and butter. In the summer 1997 KLIM moved to St. Petersburg…

However, let us return to the golden age of the Basement. The name of KLIM's program performance «Three Expectations in a Landscape» contained the main point of things expected to be done by spectators – opening, passing through themselves the whole fluid and flowing structure in order to be involved in the golden sphere of the moment, live it like the most unbelievable and unforgettable event of your life. «There is empyrean above me. I can hear waves breaking» (Harold Pinter).

Perhaps, KLIM was the one to formulate the subject of our time much more precisely than anyone else in contemporary Russian theatre : those things that have been called interpretation and directors' reading since the dawn of time are in fact the autocratic nature of totalitarian theatre , acts of violence and standstill of the flow of sense (Roland Barthes). KLIM believed a director should only create conditions and spaces for such a flow.

Not only theoretically but also virtually the show was moved from the stage space to the mental area of perception, in order to become complete there. Yukhananov's experiments and KLIM's performances in the basement in Srednekaretniy Alley were per se the first actual fruits of freedom. Young theatre theorists understood post-structuralism through the works of Roland Barthes and KLIM's productions such as «Three Expectations in a Landscape» and «the Divine Space in Gogol's Comedy An Inspector», each lasting like the never-ending novels of Marcel Proust. Characters in those shows were deprived of nature and temper in a flash, like defloration of virgins. Actors, walking in front of us with the cold-bloodedness of models on the catwalk, showed us new scopes, set our Crystalline lens to a new frequency: by all means they were neutral to the text and protagonists. You could not describe Khlestakov any more – he was dissolved in impersonal space of the divine comedy. Attentive witnesses to the actions taking place on the stage could say «I am Khlestakov», which per se would mean «I am theatre!» The hierarchy was destroyed and people in the audience were given the freedom of observation and reading of the sense, sharing them with actors as equals. Aesthetic revolution was accomplished. Since that time it has been possible to forget that theatre once had been a visual art – it was turned into the art of sounds and visionary vibrations,

*проект»: Север – «Слово о полку Игоревом», Юг – «Персы», Запад – «Гамлет», Восток – «Упанишады». «Слово» і «Персы»* були співаними. Якщо попередні роботи будувалися як драматична імпровізація, то тут було здійснено принциповий рух до імпровізації вокальної – індивідуального осягнення універсальних архетипів. Театр – за KLIMом – це антропологічне дослідження.

Через цей проект, з якого було здіснено тільки три перші частини, KLIM прийшов до ідеї створення автентичних перекладів чи оригінальних п'єс на теми класичних текстів. Поштовхом послужив переклад «Персів» Іванова, в якому вся рання антична проблематика була перенесена у давньослов'янський контекст. Своєю чергою це дало акторам можливість вільно варіювати близькосхідні, слов'янські та григоріанські музичні канони. KLIM же назвав цей принцип перекладу «пророщуванням зерна»: «Будь-який текст має бути перетворений стихією рідної мови. Для цього його треба ніби посадити у рідний ґрунт і проростити наново».

Так було наново «написано» «Гамлета». Потім були не поставлені «Ромео і Джульєта», «Річард III». Принцип старовинного театру, що не знав авторства й варіював мандрівні сюжети, KLIM переніс на всю свою театральну діяльність, і відтоді не було жодного тексту, який би він не переписав. Написані вільним віршем із максимально збереженою поетичною фактурою мови, ці «переклади» близькі до Еліотового дискурсу, особливого способу філософування через поезію.

«Петербурзький період» KLIMа був спробою пристосувати увесь досвід лабораторної роботи до умов державного театру. *«Луна для пасынков судьбы»* О'Ніла в Театрі на Літейному була, можливо, найвдалішою спробою в цьому сенсі. Не маючи підвалу з його унікальним простором – широким стовпом посередині, що приховує від глядачів фрагменти вистави, із дзеркалом позаду, відбиваючись у якому ці фрагменти по-новому відновлювали своє право бути побаченими, KLIM перемістив глядачів на сцену, посадивши їх так, щоб у поле зору крім акторів потрапляли обличчя інших глядачів і обриси глядацького залу. Наука чи мистецтво роззосередженого погляду відновлювала в правах підвальні вольності. Просторова ініціатива KLIMа має цілком визначений сенс: вона сягає тих театральних епох, які звільняли погляд глядача, дозволяючи йому блукати поміж зоряним небом, стінами та обличчями сусідів, залишаючи виставі місце головного святкового обрамлення всього цього різноманітного гармидеру.

У передсвітанковій напруженій тиші, у вранішньому тумані починає KLIM свій мінімалістський етюд на тему О'Нілової драми. Справжній поет м'якого розсіяного світла, KLIM перетворив історію невтіленої любові на гірку й ніжну сонату самотності та любовної туги. Слухати тишу, дивитися на свій вічний образ крізь місячне світло й дим сигарети – ось платонічні уроки KLIMа, які він дав державній сцені. Чотири людини на одному майданчику розповідають одне одному свої історії, в яких пиятика, страхи, фрейдистські комплекси, раптова злість – увесь той «реальний» зміст життя, який намагався передати О'Ніл, – тільки зворушливі й смішні для них самих маски, поруч із якими плине життя як воно є – його ідеальний зміст, його туга, ніжність, біль за свою втрачену досконалість і його бездоганна любов. Слова губляться в уранішній напівтемряві, з якої ледь помітно виступають обриси будівельних інструментів, готових виміряти щось досі не збудоване, невидиме простому поглядові.

«Віддалення у місячному світлі, й значне віддалення», – повторювала в «Пейзажах» акторка Єлена Громова.

the art of time, not space.

Following the first works in KLIM's Workshop – «Probability B», Three Expectations in a Landscape» and «the Divine Space in Gogol's Comedy The Government Inspector» KLIM started a major 4-piece Indo-European Project: North – «The Tale of Igor's Campaign», South – «The Persian People», West – «Hamlet» and East – «Upanishads». The Tale and The Persian People were sung. While his previous works were created as dramatic improvisations, this series implemented essential movement towards vocal improvisation – individual comprehension of universal archetypes. KLIM's theatre is an anthropologic research and exploration.

With the help of that project (only three parts were staged) KLIM switched to the idea of creation of authentic translations or unique plays based on classical texts. Translation of The Persian People, in which all primeval antique range of problems was carried over to the ancient Slavic context, was the first impulse. In its turn it allowed actors manipulate Middle Eastern, Slavic and Gregorian chants and musical canons freely. KLIM called such approach to translations seed sprouting: Any text should be transformed via the elements of our native language. For that you need to plant it into our soil and sprout it anew.

So «Hamlet» was rewritten. Then there were the unstaged «Romeo and Juliet» and «Richard III». KLIM transferred the principle of authorless vagabond theatre , which remakes vagrant plots, onto his creative work and since that time there has been no project which he would not rewrite.

Written in free verses and preserving poetic texture of speech such translations created a special method of philosophy by the means of poetry.

KLIM's St. Petersburg Period was an attempt to adapt the whole accumulated lab experience to the terms of the national theatre . Staging Eugene O'Neill's «Moon for the Misbegotten» was probably his most successful attempt. Having at his disposal no basement with its unique space – a broad pillar in the middle hiding fragments of performances from the audience and the mirror in the rear reflecting those fragments and adding them some aftertaste – KLIM moved spectators to the stage making them see not only actors but also the faces of other people in the audience and outlines of the hall. Science or art of spaced sight rehabilitated basement liberties. KLIM's space initiative has a specified meaning: it addresses those theatre epochs which released people's glances letting them wander between starry skies, walls and faces of their neighbours leaving the show the role of the main festive framing for the whole manifold huddle.

KLIM starts his minimalist sketch dedicated to O'Neill's drama in predawn breathless silence. The genuine poet of soft diffused light KLIM turned the story of broken love into a sorrowful and tender sonata of solitude and amorous melancholy. KLIM showed the national stage how to listen to silence, look at the eternal images in the moonlight and cigarette smoke. Four people on the stage tell each other their stories about drinking, fears, Freudian complexes and sudden anger – all that real content of life, which O'Neill tried to depict – only touching and funny masks, next to which life goes on as it is – its perfect filling, its depression, tenderness, pain in its lost sophistication and its excellent love. Words get lost in the semi-darkness of the morning in which we can barely see the silhouettes of construction tools, prepared to measure something non-existent and invisible to unaided eye.

«Retreat in the moonlight, retreat far away», Yelena Gromova repeated in the production of Harold Pinter. Distance, cold moonlight between sensuality and neutrality, meditation and pain defined the nature of KLIM's theatre , in which people with

Дистанція, холодне місячне світло між чуттєвістю та нейтральністю, медитацією та болем визначили характер KLIMівського театру, в якому людина з усім її приватним і навіть інтимним досвідом відкриває в собі ритуальну істоту – прозору посудину для вловленння Всесвіту. «Наді мною склепіння неба, чути морський приплив» (Гарольд Пінтер).

У «нульові» роки один за одним творці та ідеологи «нового театру» (тут і ті, хто робить «Театр.doc», і коло організаторів фестивалю «Територія», та їхні зовсім юні адепти) намагалися довести, що естетичне переживання – річ суспільна. Тому, до речі, їх так полюбили «шістдесятники», їхні можливі бабусі й дідусі, які мали театральну владу та які відкинули колись «знавіснілий естетизм» попереднього покоління.

Із розважливістю «яппі», хоча іноді й пристрасно, нове покоління почало проповідувати соціальний оптимізм і прагматизм. Не лише темперамент, а й особливе чуття змушує їх знову «впливати на думку», «розбурхувати сумління», «закликати до справедливого світоладу», «будити спляче суспільство». А заодно – розширювати стосунки із владою, перетворюючись на культур-олігархів, створюючи тіньові кабінети впливу. Ніколи ще від 30-х років театральна інтелігенція не перебувала в таких ніжних стосунках із державною владою. Пан Сурков ховав своє обличчя за багатьма голосними й тихими проектами цієї театральної олігархії, доки Кирил Серебренніков не поставив його роман *«Околоноля»* на Малій сцені МХТ імені А. Чехова. Отакий підсумок створення «соціально-відповідального» театру, який нове покоління режисерів на межі нового століття почало протиставляти «естетському», ескапістському характеру «Творчих майстерень» і всього покоління 80-х.

Звісно, і мовна, стилістична «складність» 80-х сьогодні, за доби простодушної прагматики, постала безглуздим анахронізмом. KLIM «емігрував» у текст, у драму. Написані ним за десятиліття монологи та діалоги пропонують мандрівку в бік небезпечної свободи, де актор і глядач залишаються наодинці одне з одним і з самими собою – такими, якими вони себе ще не знали чи боялися запізнати. У них досліджено закони, які регулюють енергію і плин театральної мови. KLIM повертає театрові право бути граничним – максимально щирим і абсолютно театральним. Сьогодні він здається дивним запереченням тієї манії простоти та природності, яка охопила нове покоління режисерів і акторів. Він – сама неприродність, як неприродною є раптова стихія – землетрус або чума. Він неприродний, як театр, як людина, коли її стрясає розпач або кохання.

Переїхавши до Києва, KLIM багато в чому надихнув нову хвилю київського театру та якнайпотужніше вплинув на ідеї та принципи «ДАХу» – створеного Владом Троїцьким театру та центру сучасного мистецтва.

Їхня остання спільна робота – «Едіп. Собача будка» – це короткі діалоги у тюрмі, де незрозуміло, хто кат, а хто жертва. Публіка сидить, дивлячись униз, на в'язнів у клітках, що несамовито вигукують: «Нам насрать на нашу волю!». Наприкінці першої дії їх забивають дошками, наприкінці другої, де йдеться про Едіпа та природу влади, те саме роблять із глядачами, змушуючи їх співати український гімн. Це найзапекліший політичний перформанс сучасної України, який досліджує ситуацію, коли хвороблива активність без будь-якого розгону перейшла у стадію хворобливої апатії.

Альона Карась, доцент ГИТИС, театральний критик

all their personal and even intimate experiences discover sacral creatures. «There is empyrean above me. I can hear waves breaking» (Harold Pinter).

In the 2000s one by one creators and ideologists of the new theatre (those who worked in Teatr.doc, founders of the Territoria Festival and their young disciples) tried to prove that aesthetic affection should be a public concern. For this reason, by the way, they were so much liked by the 60s generation, their possible grandmothers and grandfathers, ruling the theatres and once renouncing the rabid aesthetism of the previous generations.

The new generation started preaching social optimism and pragmatism with a prudence of Yuppies, which sometimes was quite passionate. Not only the temper but the special instinct made them influence the minds, thrill consciousness, appeal to fair world order and wake the sleeping society again. Simultaneously they extended their relations with the government turning into cultural oligarchs and forming the shadow cabinets. Since the 1930s there have never been such tender relations between theatre intellectuals and state authorities. Mr. Surkov hid his face behind many pompous and modest projects started by those theatre intellectuals, until Kirill Serebrennikov staged his novel «Okolonolya» in the Chekhov Moscow Arts Theatre . That is the result of development of the socially responsible theatre , which the new generation of directors opposed to the aesthetic escapist nature of the Creative studios and the whole 1980s generation at the turn of the century.

Naturally, the linguistic and stylistic complexity of the 1980s is an awkward anachronism in present-day era of simple-minded pragmatism. KLIM emigrated in texts and drama. Monologues and dialogues, which he had written over the last decade, suggest a trip towards dangerous freedom, where actors and spectators remain face to face and alone with themselves – they see themselves from a new and unexplored angle. Those texts examine the laws regulating the energy and the flow of theatre speech. KLIM gives the theatre back its right to be extreme – absolutely frank and totally theatrical. Today it seems to be a weird denial of that obsession with simplicity and nature, which devoured the new generation of directors and actors. It is unnatural, like the sudden acts of God – earthquakes or plague. It is unnatural as a theatre or people shocked with desperation or love.

Having moved to Kyiv KLIM in many aspects inspired the new wave of Kyiv theatre and strongly influenced the ideas and principles of DAKH – theatre and contemporary arts centre established by Vladyslav Troitskyi.

Their most recent collaboration called «Oedipus. A Dog Kennel» consists of short dialogues in prison, where it is impossible to tell the hangman from the victim. Spectators sit looking downwards at caged prisoners deliriously yelling: «We spit on you will!» At the end of the first act they are boarded, and at the end of the second act, where you actually watch the staging of «Oedipus» and listen to actors arguing about the nature of power, the audience is boarded and forced to sing the national anthem of Ukraine. That is the fiercest political performance in contemporary Ukraine, exploring reality in which unhealthy activities suddenly switched to the stage of abnormal apathy.

Aliona Karas, lecturer at The Russian University of Theatre Arts (GITIS)



## СЦЕНОГРАФІЯ.

МІЖ МАЛЕВИЧЕМ І БОСХОМ.

Книга Начал

Слово «сценографія», напевно, не завжди точно відображає те, що складає плоть і матерію, подобу й сутність цього світу. Бо часом до нього набагато краще пасуватиме всеохопне поняття «середовище». «ДАХ», що народився як порожній чорно-білий простір, осердям якого був невеликий виставковий зал-галерея і камерна (7х7 м) сцена, обростаючи книгами, дзеркалами, старовинними меблями, фотографіями, картинами й антикваріатом, поступово набував ознак театру-оселі, ставав особливим культурно-інтелектуальним і матеріальним середовищем, яке приймало до себе глядача-гостя набагато раніше, ніж той переступав поріг власне театрального ігрового простору. Ідея театру-дому, театру-середовища – інтелектуального, культурного, освітнього, натхненного й провокативного, втілилася й у назві центру: «ДАХ» став не лише місцем життя чарівних старовинних речей, а й місцем найнесподіваніших освітніх, мистецьких і театральних проектів.

Хто б міг подумати: усередині цього простору, який вбирає предмети, що зберігають пам'ять про своїх власників, тепло сонця, запах вітру, відчуття часу, всередині цього театрального дому в 1998 році могла визрівати й плекатися мистецька змова з назвою «Сценічний простір як дизайнерський проект»[1]. І хтозна, якою була би сценографія планети «ДАХ», якби не зустрівся змовник-химерник Ігор Лещенко (у світі зовнішньому – сценограф, художник, графік і криміналіст) зі змовником-режисером Владом Троїцьким. Проте, як то кажуть, історична зустріч відбулася й, знайшовши одне в одному надійного споборника, вони завзялися творити не що інше, як виставу *«...Четвертый лишний…»*. Саме так, матерія імпровізаційних ігрових структур дахівського театру вперше набула зримого образу й оболонки форми у пластичному просторі «дизайн-архітектури» Лещенка власне у *«...Четвертом лишнем…»*. Завдання, слід сказати, було не з легких: Федір Достоєвський (сцена допиту Раскольникова Порфирієм Петровичем зі «Злочину і кари»), Віктор Пелєвін (діалоги з роману «Чапаєв і порожнеча»), Фрідріх Ніцше («Так говорив Заратустра»), середньовічна японська трагедія Тікамацу Мондзаемона («Самогубство закоханих на острові Небесних Тенет») – і все це в одній виставі, й усе це – єдина драматична картина, й усе це на камерній сцені маленького театру, що народився прямісінько на кордоні-околиці культурного життя міста за темних часів економічної депресії та близького театрального безчасся.

Ви собі гадаєте, це хоча б якось занепокоїло вусатого шибайголову Лещенка? Повірте, ані на мить. («ДАХ» був малим за площею, та ажніяк не за рівнем порушених перед ним завдань). Ось і Лещенко, взявшися за работу над своєю першою дахівською виставою, вигадав щось таке, що, по суті, було сучасною «симультанною декорацією» (точніше, «симультанною сценографією», оскільки термін «декорація» стосовно «сценічного ігрового дизайну» Лещенка не є коректним).

[1]Лещенко И. Сценографическое пространство как дизайнерский проект. – Архів ЦСМ «ДАХ».

## SCENOGRAPHY

BETWEEN MALEVICH AND BOSCH

The Book of Beginnings

The word «scenography» may not always reflect flesh and matter, the look and the essence of this world. Sometimes these things are much better described by the more encompassing term «environment». DAKH was born as an empty black and white space, assembled in a small exhibition gallery on a chamber stage (7X7 m). It was gradually filled with books, mirrors, ancient furniture, photographs, pictures, and antiques, acquiring characteristics of a theatre house, and becoming a special cultural, intellectual and material environment. It embraced the guest viewers even before they crossed the threshold of the theatrical acting space itself. The idea of a theatre -house, a theatre -environment as an intellectual, cultural, educational, and inspiring environment was expressed in the very name of the centre: DAKH, which in Ukrainian means «roof.» It became not just a place for magical antique things, but also for the most unbelievable educational, artistic, and theatrical projects.

Who would have thought that within this space that embraced objects, holding within it the memory of their owners, the warmth of the sun, the smell of the wind, the sense of time, - that within this theatre house an artistic plot could be born and develop in 1998 under the title of «Scenographic Space as a Designer Project»[1]? And who knows what the scenography of DAKH would have been, had coiner designer Igor Leschenko (scenographist, artist, graphic artist and criminalist) not met designer director Troitskyi? However, this historic meeting, as they call it, did take place. The two found in each other reliable teammates and began to create their play, «Fourth Man Out». Yes, yes, the matter of improvising drama structures of the DAKH theatre for the first time gained a visible form in the plastic space of Leschenko's «architecture design», specifically in the «Fourth Man Out». The task, to be honest, was not an easy one: F. Dostoyevsky (the interrogation of Raskolnikov by Porfiriy Petrovich from Crime and Punishment), V. Pelevin (dialogues from his novel Chapayev and Emptiness), F. Nietzsche (Thus Spoke Zarathustra), the medieval Japanese tragedy of Chikamatsu Monzaemon (Suicide of Lovers on the Amijima) – all of this in one play, all this as a single dramatic web, and all this on a chamber stage of a small theatre that was born on the very outskirts of the city's cultural life in the dark times of economic depression and the impending theatrical inertia.

Do you think it caused this mustached hoodlum Leschenko to feel any doubt? Not for a moment! (DAKH may be small in body but not in spirit, in terms of the tasks set before it). So Leschenko started working on his first play for DAKH and he came up with something that looked like a modern «simultaneous decoration» (or rather «simultaneous scenography», since the term «decoration» is irrelevant to Leschenko's «scenographic play design»).

[1] Leschenko I. Scenographic Space as a Designer Project. – Archive of DAKH.

Сценографічне рішенння, головним завданням якого було створення універсального ігрового простору – «ігрової машини для публічного життя людини – актора»[2], складалося з окремих предметів-об'єктів, що відігравали й роль знаків, і функціональну, персонажну роль. За допомогою кількох предметів, освітлення й акторської гри у просторі камерної сцени за якусь мить виникало влаштоване згідно зі своїми законами середовище. Створені на сцені світи майже не перетиналися, бо ж попри певні спільні принципи (головний з-поміж яких полягав у крайньому функціоналізмі й «очудненні» предмета на сцені), вони надто відрізнялися характером, матеріалом і природою речей, що їх складали. Промені світла вихоплювали з пітьми чорного кабінету то незрозумілого призначення страховидні залізні механізми-конструкції, що своїм виглядом нагадували чи то дивні радянські тренажери, чи то знаряддя тортур, видобуті з підвалів ЧК; то гранично скромний антураж сцени з Достоєвського – схожу на корпус перших фотоапаратів дерев'яну скриньку з прорізами, яка перетворювалася то на квартирку Порфирія, то на стіл, на якому він на очах у враженого Раскольникова рубав сокирою голову свіжої капусти; то – у правому кутку – мікровсесвіт Тікамацу Мондзаемона – японську ширму, що затуляла на платформі чорне плесо води у кадубі.

Однак образ вистави, мабуть, витворювали не так самі предмети, як порожній простір навколишньої темряви. Пітьма, неозора мовчазна безодня чорного неба перетворювала межі малої сцени на космічне безмежжя. Вона пов'язувала в єдність всесвіту острівці загублених у ній світів і створювала на сцені образ ночі й космічної неосяжності.

Прозорий тендітний світ японської трагедії існував у ній паралельно з геєною світу пелевінських «братків». У цьому сенсі сценографія *«...Четвертого лишнего…»* дивовижно нагадувала середньовічну містеріальну сцену, що умовно позначала Землю, Рай і Пекло, та водночас містила модель світобудови.

У цій сценографії головну роль відігравала її величність річ. Річ як предмет гри актора, річ як засіб творення середовища – предмет із його живою фактурою (у цій виставі – дерево та залізо), історією, запахом, пам'яттю про минуле; річ як знак, оскільки попри свою граничну функціональність, кожен створений Лещенком об'єкт і просто предмет на сцені був одночасно дивним нагромадженням упізнаваних знаків, сенсів і конотацій. Стілець – як предмет меблів і як знаряддя вбивства, капуста – овоч і голова старої, червоний тюль порухом руки перетворюється на море. Ні, це не мало нічого спільного з умовністю символізму: предмети як такі були позбавлені самодостатньої багатогранної «семантичної значущості». Образи народжувались і трансформувалися внаслідок віртуозної акторської гри.

Тут слід зауважити, що «сценічний дизайн» Лещенка не мав нічого спільного ні з прикрашанням (декоративністю), ані з побутовою утилітарністю. У виставі *«...Четвертый лишний…»* це виявилося якнайвиразніше: театральна машинерія, покликана бути частиною динамічної стихії акторської гри, була майже позбавлена флеру красивості. Вона наче викривала річ ізсередини. Лещата, пружини, гвинти, лампочки – кожен елемент похмурого «сценічного обладнання» пелєвінської геєни був гранично функціональним. Але функціональним саме із погляду театру, оскільки ці «механізми» були насамперед дивними й страхітливими іграшками, о так, саме іграшками – предметами, призначеними для акторської гри. Зберігаючи у собі дихання і пам'ять про старі речі, з яких вони були зроблені (речей реальних, взятих зі справжнього

[2]Лещенко И. Сценографическое пространство как дизайнерский проект. – Архів ЦСМ «ДАХ».

The main task of this scenographic solution was the creation of a universal play space – a «play machine for the public life of a person who is an actor by vocation» [2]. It consisted of individual objects that were functional, typical, and significant. With the help of a few objects, lighting, and the actor's craft on a chamber stage, a special environment emerged at once and followed its own particular laws. The worlds created on the stage practically never crossed each other, despite some general shared principles (the main principle being the extreme functionalism and «alienation» of an object on stage); their characters, materials, and the nature of their elements were too different.

The rays of light tore out of the darkness of the dark chamber, followed by some unknown and terrifying iron mechanisms that looked either like strange Soviet training simulators or like torture machines dragged out from KGB basements; then an extremely modest entourage of a scene from Dostoyevsky – a wooden box with holes in it that looked like old photo cameras, that then turned into Porfiriy's flat, or into a table upon which he cut the cabbage in front of a shocked Raskolnikov; then the micro-world of Chikamatsu Monzaemon's universe – a Japanese screen frozen on a platform over the black water in a barrel.

The image of the play, however, was born not just out of objects, but also out of the empty space of darkness around them. This darkness, an immense silent chasm of black sky – turned the boundaries of a small stage into cosmic infinity. The darkness linked the islands of worlds lost in the universe and created the picture of night and cosmic infinity on stage.

The delicate and transparent world of Japanese tragedy existed in parallel to the hell of the world of Pelevin's mobsters. In this sense, the scenography of «Fourth Man Out» looked surprisingly like a medieval mystery scene that personified Earth, Paradise, and Hell, and at the same time – the model of Creation.

In this scenography, the main role belonged to his majesty – the thing: the thing as the object of an actor's play, the thing as a means of creation of the environment – an object with its living facture (in «Fourth Man Out» it was wood and iron), history, smell, memory of the past; the thing as a sign. For despite its extreme functionality, each object created by Leschenko and any other object on stage was a strange conglomeration of easily recognized symbols, meanings, and connotations. A chair was a piece of furniture and a weapon; cabbage was a vegetable and an old woman's head; red curtains were turned into a sea by someone's hand movements. No, it had nothing to do with conditional symbolism: the objects themselves were devoid of self-sufficient multifaceted «semantic significance.» These images were born and dartingly transformed as a result of the virtuoso play of actors.

It should also be noted that Leschenko's «scenic design» had nothing to do with either decoration or with domestic functionality. In «Fourth Man Out» it was clearly revealed: the theatrical machinery designed to be part of the dynamic elements of the actors' play was practically devoid of the flair of beauty. Rather, this machinery «unlocked» the thing from the inside. Clamps, springs, screws, lamps – every element of the dark «scenic equipment» of Pelevin's hell was extremely functional, but only from the theatre 's point of view, for all these «mechanisms» were first and foremost strange and scary toys; yes, toys – objects designed for the actors' play. By preserving the breath and memory of the old things they were made of (real things taken from real life), they revealed their hidden nature. Absurd and made without any love for man, the skeletons and

[2]Leschenko. I. Scenographic Space as a Designer Project. – Archive of DAKH.

життя), вони наче виявляли їхню приховану природу. Безглузді, зроблені без любові до людини каркаси й сітки радянських ліжок, найрізноманітніші свердла та затискачі верстатів набували у цій реальності нового життя, в якій їхня форма поєднувалася з ворожою щодо людини внутрішньою суттю. Усе це було схоже на дивний дитячий майданчик, створений зі страшних, безглуздих речей. Споглядаючи метаморфози лещенківського образно-предметного світу, так і хотілося, перефразувавши Порфирія, вигукнути замість «Славна річ!» – «Дивна річ!». Оскільки «дивність», «очудненість» були основною властивістю цього «сценічного обладнання».

У цій першій дахівській виставі було закладено неймовірну кількість ідей, які надалі отримають яскравий і несподіваний розвиток у наступних виставах Троїцького. Саме у *«...Четвертом лишнем…»* на сцені «ДАХу» вперше з'являються маски, вода, справжній вогонь, паперовий будиночок-храм, який спалюють наприкінці вистави; тут зароджується східна тема у сценографії і проступає принцип створення костюма, який згодом став законом. Костюм «ДАХу» – це річ, що живе у часі, це не лише театральна одежина персонажа, а й жива історична пам'ять.

Усе це виллється в наступних театральних проектах у неймовірну кількість надзвичайно цікавих ідей, у тому числі й сценографічних. Тож пам'ятаючи про головні принципи цієї вистави, звернімося до наступної віхи дахівської історії – вистави *«Достоевский-Честертон: Парадоксы преступления или одинокие всадники Апокалипсиса»* [3].

Відчуваєте, чого варта сама лише назва? До двох шибайголів – Троїцького та Лещенка в *«Парадоксах»* долучився шибайголова-драматург KLIM – майстер-переписувач священних книг, геній мови та театральних технологій, творець оригінальних текстів на класичні сюжети. Побачивши можливості дахівських акторів, натхненний успіхом *«…Четвертого лишнего…»* й підбурюваний необмеженою фантазією Троїцького, цей творчо-змовницький гурт вирішує цього разу поєднати Достоєвського з Честертоном, прищепити на цьому древі шепи філософії, біблійних мотивів, оздобити його хвацькими словесними атракціонами, загалом – влаштувати цілковитий рейвах на науковій, тобто драматургічній основі. Воно й не дивно, оскільки по суті кожен театральний текст KLIMа являє собою живу книгу філософії та практики театру, а *«Парадоксы»* в цьому сенсі – справжня антологія фундаментальних принципів гри, викладений у драматичній формі посібник-путівник світом театру. «Учення» та «польові випробування» на загальну радість публіки й акторів відбувалися вельми захопливо.

Що ж до парадоксів, вони не забарилися з'явитися і в лещенківському сценічному дизайні: наполягаючи на екстремальному функціоналізмі дизайн-архітектури (функція без предмета), в *«Парадоксах»* він створює сценографію з мистецьких, естетичних, якщо бажаєте – поетичних об'єктів. Скульптурні барельєфи Лещенка самі по собі – витвори мистецтва, та й сама сценографія цього разу створює не середовище, а образ вистави. Здається, що в *«Парадоксах»* художник Лещенко взяв гору над Лещенком-теоретиком, але насправді це не так. Просто в дизайн-архітектурі цієї вистави естетика речі та її функціональність набувають нового співвідношення. Це пов'язано і з архітектонікою самої п'єси, і з новим поглядом на функціональність.

Якщо у *«...Четвертом лишнем…»* сцена втілювала віртуальну катівню (духовну насамперед), то в *«Парадоксах»* – це справжній музей культур і цивілізацій. На жаль, занедбаний.

[3] KLIM. Достоевский–Честертон: Парадоксы преступления или одинокие всадники Апокалипсиса //Богаев О., KLIM, Коляда Н., Снигирев В., Угаров М., Шишкин О. Парфюмер и др. инсценированные персонажи. – М. Коровакниги, 2008. – С. 64–191. – (Серия «Поставить»).

nets of old Soviet beds, all kinds of drills and clips of benches obtained new life in this reality, where their forms merged with a hostile inner meaning. All of this looked like a strange children's playground, created out of terrible and absurd things. As one watched the metamorphoses of Leschenko's imagery and objective world, one wanted to paraphrase Porfiriy's «What a glorious thing!» into «What a strange thing!» For the «strangeness», the «otherness» was the foundational quality of this «scenic equipment.»

This first play of DAKH embedded an unbelievable number of ideas that would later be brilliantly and unexpectedly developed in Troitskyi's future plays. It was in «Fourth Man Out» on DAKH's stage that masks, water, real fire, and a paper temple (that got burned down at the end) first appeared. It gave birth to the oriental theme in scenography and revealed a principle of costume creation that would later become law. A costume in DAKH is a living thing that dwells in time -- not just a theatrical cover of a character, but a living historical memory.

All of this resulted in a great number of fascinating scenographic ideas that turned up in future projects. So, following the main principles of «Fourth Man Out», let us turn to the next milestone of DAKH's history – Dostoyevsky-Chesterton: Paradoxes of Crime, or the Lonely Horsemen of the Apocalypse [3].

Do you feel what the name alone conveys? In Paradoxes, two hoodlums – Troitskyi and Leschenko – were joined by another hoodlum-playwright KLIM, master copyist of sacred books, genius of the language and of theatrical technologists, creator of original texts on classical stories. Looking at the opportunities of DAKH's actors, inspired by the success of «Fourth Man Out» and encouraged by Troitskyi's unchecked fantasy, this creative-designer group decided to combine Dostoyevsky with Chesterton, to glue to this tree all branches of philosophy, biblical stories, to attach to it bold verbal attractions and, in general, to make bedlam on its scientific, or rather dramatic, foundation. This is not surprising, for in essence every dramatic text of KLIM is a living book of theatrical philosophy and practice, while the Paradoxes in this sense are a true anthology of fundamental principles of play disclosed in a dramatic form, like a guidebook for the theatrical world. The «training» and «field trials» were very exciting, to the great delight of actors and public.

Here, you may certain wonder: why a «bedlam»? But if you look into the theatre 's textbook, you will see that bedlam is something without limits – a lack of boundaries of the possible, a crime-violation of all rules and canons, or a return to them over and over again, but in a new time -- in the «here and now.» A paradox? Here's your paradox of crime: insisting on extreme functionalism of design architecture (functions without an object), Leschenko creates in the Paradoxes scenography out of artistic, aesthetic, and -- if you want – poetic objects. Leschenko's individual sculptural reliefs alone are masterpieces and, on this occasion, his scenography creates not merely the environment, but the central image of the play. It seems that in Paradoxes, Leschenko the Artist triumphs over Leschenko the Theorist, but it is not so in reality. Simply, in the design architecture of the Paradoxes, the aesthetics of things and their functionality come into a new relationship. It is connected to the architectonics of the play and to a new view of functionality.

While in «Fourth Man Out» the stage resembled a virtual prison (spiritual, first and foremost), in Paradoxes of Crime it becomes a real museum of cultures and civilizations – abandoned, alas. For

[3] KLIM. Dostoyevsky-Chesterton: Paradoxes of Crime, or the Lonely Horsemen of the Apocalypse //Bogayev O., KLIM, Kolyada N., Snigirev V., Ugarov M., Shishkin O. Perfumer and Other Staged Characters. – M. Korovaknigi, 2008. – P.64-191. – («To Put» series).

Оскільки у храмі, створеному Лещенком, театральна богослужба набирає форми розслідування, що виростає з кримінально-слідчого експерименту в розгорнуті на руїнах культури розкопки-пошуки істини, краси, суті... пошуки самого Театру в його первісній природі. Вельми нагадує паломництво безкраїми рівнинами звалища цивілізації. На жаль, можна сказати й так, але що вдіяти, коли безцінний досвід людської думки, тисячолітньої історії мистецтва, культури, культу, філософії, зрештою людського духу – всього того, що складає плоть і сутність культури, первісне, істинне її єство – викинуте на смітник сучасним театром (за весь не поручуся, але вже в наших краях – напевно), де він животіє у мороку байдужості та непотрібності. Чи не є злочином позбавити юне дитя-Театр справжньої школи: філософії, письменства, етики та естетики?

Декорацією ж для цієї «школи свободи», оскільки іншої назви для театру людського духу не добереш, у *«Парадоксах»* стали величезні білі стели. «Вони являли собою розшаровані грані якогось кристалу, уламки піраміди, помережаної символами-письменами, що для нашої побутової свідомості втратили сенс, але колись відбивали нашу загадкову природу, із неначе залитими в бурштин «вершниками Апокаліпсису», що очікують свого часу. Один із них – наче справжній Раскольников, що роздумує про причини злочину та надію на відкуплення, а другий, чи радше перший – наче справжній Ленін»[4]...

Тепер можна лише здогадуватися, ким насправді були зображені Лещенком «вершники Апокаліпсису», але що можна було сказати про них напевно – вони були безнадійно, безмежно, безмірно й остаточно просякнуті самотністю, як сонцем просвічує бурштин, як просочений нею кожен рядок KLIMової п'єси – безмежною, як море, величною й тендітною у своїй незахищеності божественною людською самотністю. І, здавалося, дилеми, які розв'язували ці відлиті в застиглій лаві сонця мужі, були непідвладні людській волі, оскільки це були «парадокси»: Парадокси Людського Життя, Парадокси Вічності та Тимчасовості, Парадокси Краси, Парадокси Смерті – непізнавані враженим скінченністю людським нашим розумом парадокси божественного в нескінченних своїх метаморфозах позачасового Буття.

Скалки світобудови, руїни великих цивілізацій, уламки храму на задвірках часу – образ вистави – образ Апокаліпсису, виражений у пластиці простору, образ, на рівні якого відбувалася артикуляція невисловленого, але заявленого через текст, морфологію та тканину гри – важко уявити вдаліший сценічний простір для вистави, просторово-часовий континуум, який був позбавлений історизму побутової конкретності часу та місця й виливався через світ Достоєвського зі слідчої лабораторії у позачасся. Оскільки природа розслідування – прямування за тонкою ниткою не завжди підвладного розумові зв'язку речей, причин і наслідків, слідування, що змушує занурюватися в темні води часу, щоб знову пройти шлях, який веде до злочину, й усвідомити те, що сталося, – іноді подібна до природи гри, метою якої є не пошуки злочинця, а пізнання.

Отже, у *«Парадоксах»* «ігрова машина» сценографії перетворилася на машину продукування образів і сенсів. Що ж до функціональності – ці величезні стели, які можна було переміщувати, повертати під різними кутами, моделюючи новий простір – ідея конструктора, яка пізніше буде розгорнута й утілена Троїцьким і Лещенком у проекті

*«...семь дней с Идиотом...»,* народилася саме в *«Парадоксах».* Уламки храму з напівпрозорими барельєфами то освітлювалися зсередини вогнями, перетворюючись на величезні нічні вікна, то врізалися

[4]Петрухина К. Поиск черной кошки в темной комнате. – Архів ЦСМ «ДАХ».

in the temple created by Leschenko, dramatic worship takes the shape of an investigation that grows out of a criminal fact-finding experiment, launched on the ruins of a culture, in search of truth, beauty, meaning… It is the search for the Theatre in its primeval nature. Does this remind you of a pilgrimage along the endless valleys of a landfill of some ancient civilization? Unfortunately, yes, but what can one do when the invaluable experience of human thought, of the millennial history of arts, culture, cults, philosophy, and human spirit – all the elements that form the flesh and essence of culture, the primeval and true essence of its nature – all this invaluable experience of humankind has been thrown out into the historical dump by modern theatre (I can't speak for all of it, but for ours only). It is there now, rotting in the darkness of indifference and uselessness. Is it a crime – to rob a baby Theatre of its genuine school: philosophy, literature, ethics, and aesthetics? «Yes, it is a crime», decided the DAKH planet and went to walk the sacred path of finding its primary sources.

Huge white walls became the decoration for this «school of freedom», for no other name can be given to the theatre of human spirit. They represented the «disintegrated sides of a Crystal, ruins of a pyramid covered with written symbols that have long since lost any meaning to us but that once reflected our mysterious nature, along with amber-frozen «horsemen of the Apocalypse.» One of them looks exactly like Raskolnikov who is meditating on the reasons for his crime and on the hope for redemption, while the second – or rather, the first – looks exactly like Lenin...» [4]

Today, we can only guess who Leschenko meant as the «horsemen of the Apocalypse.» One thing can be said for sure: they were hopelessly, infinitely, ultimately lonely; just as amber is soaked with sun, so too is every line of KLIM's play soaked with divine human loneliness, limitless like the sea and delicate in its vulnerability. It seems as though the dilemmas that these men, frozen in the sun's lava, were focused on, could not be resolved by the human will, for these were the Paradoxes: Paradoxes of Human Life, Paradoxes of Eternity and Timeline, Paradoxes of Beauty, Paradoxes of Death – paradoxes of the divine in the limitless metamorphoses of the out-of-time Being unknown by the limited human mind.

Remnants of creation, ruins of great civilizations, remains of the temple in the backyard of time – the image of the play – is the image of the Apocalypse expressed in the plasticity of space, the image on which level the unexpressed gets articulated through text, morphology and the fabric of play. It is hard to imagine a better scenic space for a play, whose space and time continuum was robbed of all historism by the specific nature of time and place and which poured out through Dostoyevsky's world from the investigation lab into the «time of IT» of the theatre . For the nature of investigation is the pursuit of a thin thread that – not always understandably – connects things, reasons, and consequences; this pursuit submerges us in the dark waters of time, forcing us to retread the path that had led to this crime and to realize what occurred. Sometimes it is like a performance, a game whose goal is not to track down a criminal, but to find knowledge.

So, in the Paradoxes, the «play machine» of the scenography turned into an image- and meaning-producing machine. In terms of functionality, it was found in large stelae that could be moved round, turned upside down in order to model new space – like a construction kit that would later be developed in a much grander way and implemented by Troitskyi and

[4] Petrukhina K. Search for a Black Cat in a Dark Room. – Archive of DAKH.

в простір сцени, немовби кіль корабля, то слугували величезними театральними ширмами, то, повернувшись торцем, перетворювалися на скляні двері «хатинки смерті», що випускала з себе в напівморок сцени рухливі голови мертвих старих.

Слід сказати, що виразна любов Троїцького та Лещенка до всіляких знарядь, страхітливих ляльок і манекенівріднила їх із поетикою театру Т. Кантора. Проте, це не було наслідуванням або випадковістю. В житті Ігоря Лещенка, який став відомим як сценограф, що створив ігровий простір для аванґардних вистав Олега Ліпцина («Театральний Клуб»), Владислава Троїцького («ДАХ») і Віллі Бернгарта (THEATERMERZ, м. Ґрац, Австрія), крім мистецьких акцій, сценічного дизайну та живопису була ще одна, менш знана сторінка. Фахівець у галузі ідентифікації особи, він з 1987 року серйозно займався криміналістикою та співробітничав із правоохоронними органами. Лещенко міг за кістяком відновити прижиттєвий вигляд людини, за фотографією дитини відтворити образ дорослого, намалювати портрет злочинця зі слів свідка. Художник-криміналіст, співробітник Інтерполу, він знав природу злочину не з книжок. *«Сорок первый (Лодочник)»*[5], Харон, чиї руки проводили плоть у небуття й повертали буттю правду про її загибель, Лещенко як ніхто інший знав спідній бік буття, прихований за дверима слідчих кабінетів, камер трупарень, палат психіатричних лікарень. Морфологія смерті була частиною його життя. Життя, в якому драматичний театр існував поряд із анатомічним. Графіка Лещенка, вражаючи віртуозністю та витонченістю техніки, змушує здригатися. Недобрі демонічні істоти, що світяться мертвотним фосфоричним світлом, старі з довгими пальцями, мутанти-андрогіни... Це всеохопне царство тваринного мороку настільки всеосяжне й різнобічне, що іронія, яка незмінно сусідить у всіх роботах Лещенка, здається останньою розпачливою спробою побороти почуття жаху перед сутінками людської свідомості та смерті. Навіть у рідкісних, трохи дитинних, осяяних тихим смутком, образах його святих відчувається хвороблива крихкість життя. Однак похмура іронія цих робіт, що вивільняють назовні сонм породжених жахіть, відбивала щось розлите в повітрі, в самому часі. Дух, світло, вже не розлите у світі, не заповнює аркуша. Світло – це тонкий промінчик, укол, що прохромлює покривало пітьми. Й у цьому світі темряви вже важлива не форма, а внутрішня сутність речі. Сутність світиться.

Лещенко створював свою графіку кінчиком голки, проводячи на чорному тлі найтонші ниточки-промінці. Навіть найпохмуріші з його образів висвітилися зі світла. У ньому самому була якась неймовірна дитинність і сила, яка давала йому змогу стояти перед лицем того, що зводить людські душі в морок безвиході. Загалом, *«Парадоксы преступления…»* були не простою і не випадковою сторінкою в житті їхніх творців. Вистава, більшу частину якої глядачі реготали аж до кольок, увібрала «соки» підземних річищ людського буття, які звичайно залишаються прихованими від профанних поглядів непосвячених. Його роботам притаманна майже скомороша, оберіутська гра зі смертю.

Підводячи риску під роздумами про *«Парадоксы»*, хотілося б сказати ще про особливо тонкий зв'язок між їхньою сценографією та драматургією. Ця особлива чутливість митця до первісного задуму-сенсу, до природи драматичного тексту, настільки ж потужно, хоча й трохи в іншому плані, виявиться в наступній роботі Лещенка – у проекті *«...семь дней с Идиотом…»*.

Сценографія цього неймовірного експерименту сценічного втілення романного простору Достоєвського в циклі моновистав за п'єсами KLIMа *«8 з числа 7 «...семь дней с*

[5] Сорок первый (Лодочник): Дизайн, Графика, Театр (Персональна виставка І. Лещенка. ЦСМ «ДАХ». – Київ, 2002).

Leschenko in their «...«...Seven Days with the Idiot...»...» project. But the birth of this idea took place in Paradoxes. The ruins of a temple with semitransparent reliefs were at times illuminated with fire from the inside, turning into huge night windows. At other times, these ruins bit into the stage like a ship keel, or served as grand theatrical screens, or were turned back and made to look like the glass doors of a «death hut» that released the running heads of dead old women into the semidarkness of the stage. The obvious love of Troitskyi and Leschenko for all kinds of weapons, scary dolls and dummies brought them into the plane of T. Kantor's theatre . This was neither imitation nor accident. Igor Leschenko gained fame as a scenic artist for the avant-garde plays of Oleg Liptsin (Theatre Club), Vladyslav Troitskyi (DAKH) and V. Bernhard (THEATERMERZ, Graz, Austria). But beyond his artistic actions, scenic design and painting, exists a less well-known side. A specialist in personal identification, Leschenko has been seriously involved in forensics since 1987 and has cooperated with law enforcement. Leschenko can restore the appearance of a man by his bone tissue, develop the image of an adult based on a childhood picture, and draw a portrait of a wanted criminal according to a witness's description. A criminalist artist and Interpol worker, he knew the nature of crimes from more than books. Like «The Forty-First (Boatman)» [5], Charon, whose hands eased people's flesh into the land of no return and who returned the truth of its death to the living, Leschenko knew better than any other the opposite side of life, hidden behind the doors of investigation rooms, morgue chambers, and sanatoriums. The morphology of death was part of his life - a life, in which dramatic theatre existed next to anatomical theatre . Leschenko's graphics impress us with their skill, the fine line of techniques, but they make us shudder. The unkind demonic beings with deathly shining phosphoric light, the old men with long fingers, the mutant androgens… This all-consuming kingdom of animal darkness is so encompassing and multifaceted, that the irony always found in Leschenko's works sounds like a last desperate attempt to overcome one's terror before the twilight of human consciousness and death. Even in those rare images of his saints that look more childlike and that shine with quiet sadness, one can feel the unhealthy delicacy of life. Meanwhile, this dark irony released the creations of night's terrors and reflected something that was in the air at the time. Leschenko's graphic works, according to KLIM's «Rembrandt per Conta», show the Spirit. Its light is not poured into the world; it does not fill the paper. This light is a narrow ray, a shot that cuts through the covers of the darkness. And in this world of darkness, form is no longer important, but the inner essence is. In the modern world, essence shines.

Leschenko created his graphic art with a needle, making extremely narrow thread-rays against a black background. Even the darkest of his images are made of light. He himself must have had some unlikely childlike power that allowed him to stand before that, which brings human souls down into the utter hell of desolation. In general, Paradoxes of Crime was not a simple or accidental page in the lives of their creators. This play, during which the audience burst their sides laughing, absorbed the «juices» of the underground rivers of the human being, which normally remain hidden from the profane eyes of outsiders. Inherent to his work is an almost buffoonish, OBERIU-like play with death.

Summing up my thoughts on Paradoxes, I would like to mention one particularly fine thread that connects the play's scenography and drama. It is the special sensitivity of the

[5] The Forty-First (Boatman): Design, Graphic, Theatre – personal exhibition of I. Leschenko (DAKH, Kyiv, 2002).

*Идиотом...» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот»* можливо, стала найбільш вдалою роботою Троїцького та Лещенка. Революційною була й сама ідея сценографії як конструктора-трансформера, що дає змогу створювати в кожній виставі новий пластичний образ, моделюючи простір з тих самих базових елементів, і мистецьке втілення цієї ідеї в конкретному камерному просторі театру «ДАХ».

Цей дизайнерський проект уможливив створення театру настільки ж вишуканого й самобутнього, наскільки самобутньою була покладена в його основу драматургія.

Цього разу Троїцькому та Лещенку (оскільки сценографія *«...семи дней...»* народжувалася за тісної співпраці художника та режисера) вдалося створити дивовижне середовище, прозора чистота якого дала змогу народитися небаченому обширові образів і сенсів.

В інтерв'ю, присвяченому *«Печальному спектаклю»*, Троїцький абсолютно справедливо зазначає, що така декорація «повертає театр до його витоків. Вона принципово не захищає й не прикриває актора, а «оголює» його. Вона ставить актора та публіку перед фактом зустрічі їхніх очей і сердець, звертаючись до свідомості публіки, позбавляючи сприйняття побутової конкретності та спрямованості асоціацій. Вона вимагає від публіки мужності перед низкою спонтанних асоціацій, оскільки звертається безпосередньо до індивідуального досвіду та власного асоціативного потоку свідомості, тобто робить глядача співавтором вистави, яку він дивиться»[6].

Декорація *«...семи дней с Идиотом...»* була саме такою. Вона вже не була свого роду образно-смисловою квінтесенцією вистави, пластичним втіленням сенсу-ідеї, як це було в *«Парадоксах»*.

Прозора чистота створеного конструктора давала змогу народжуватися з магічної, ритуальної порожнечі просторові зовсім іншого театру – театру, в якому слова народжуються й гаснуть у темряві, запалюючи в пам'яті заграву образів, почуттів, спогадів; театру, в якому матеріальний образ не перериває, а пропускає через себе кінематографічний потік картин. Ці картини, зіткані з видінь, священних текстів, скалок снів, невидимих течій життя – театр образів, мінливих сенсів, осяянь, театр пам'яті, що живе в глибинах нашого єства, можливий лише в просторі, названому Пітером Бруком «порожнім». Проте Лещенко в статті «Сценічний простір як дизайнерський проект» зазначає, що порожнім сценічний простір має бути не у вигляді порожньої коробки, а індивідуально, виходячи з функцій» – «інакше сама порожня коробка стане декоративною, оскільки в дизайні й архітектурі порожнечі не менш інформативні, ніж зовнішні форми»[7].

Дизайн-архітектура *«...семи дней с Идиотом...»* була ідеальним втіленням цієї концепції: зітканий зі скла, води, вогню, ритмічного чергування світла та тіней цей ритмізований простір світложивопису, простір, у якому краплі, падаючи зі стелі, розходяться колами на воді, вимальовуючи на стінах світляні візерунки, простір, у тиші якого кожне сказане слово набуває існування та матеріальності образу, – цей неймовірний, не побутовий і водночас абсолютно конкретний у своїй чуттєвій матеріальності сценічний простір дав можливість розімкнути камерну сцену «ДАХу», створивши цілком особливу живородну порожнечу. Порожнечу, пронизану тремтливими потоками тиші й світла, порожнечу, в якій набувають свого первісного значення світло і тінь, в якій виникає особливе співвідношення між людиною та

[6] Троицкий В. Достоевский. Тайный ход во времени. – К., 2002. – З архіву автора.

[7] Лещенко И. Сценическое пространство как дизайнерский проект. – Архів ЦСМ «ДАХ».

artist to the primeval idea and meaning, to the nature of the dramatic text. This sensitivity appears just as forcefully, though in a somewhat different quality, in Leschenko's next work – the «...«...Seven Days with the Idiot...»...» project.

The scenography for «...Seven Days with the Idiot...» is an unbelievable experience of scenic transformation of Dostoyevsky's novel space in a cycle of monoplays by KLIM's «8 out of 7 ...«...Seven Days with the Idiot...» or the Nonexistent Chapters of the Idiot Novel.» It is probably the most surprising work of Troitskyi and Leschenko. The very idea of scenography as a transformer kit was marvelous for it allowed for the creation of a new plastic image in every play, modeling the space off the same basic elements, as well as the artistic implementation of this idea in the specific chamber space of the DAKH theatre .

This improbable design project created a theatre as refined and unique as its foundational dramaturgy was unique and unlikely.

This time, Troitskyi and Leschenko (for the scenography of «... Seven Days with the Idiot...» was born in close cooperation between the artist and the director) managed to create a wonderful space of design environment, whose transparent purity gave birth to the invisible space of images and meanings.

In an interview devoted to his «Sad Play», Troitskyi justly noted that this decoration «returned the theatre to its sources. It does not protect or cover the actor in principle; it «uncovers» him. It places the actor and the public in front of the fact of meeting their eyes and hearts. It turns to the public consciousness, strips it of embracing specific details and direct associations. It demands that the public be bold in the face of spontaneously emerging associations, since it turns directly to the individual experience and their own associative flow of consciousness, thus making the audience a co-author of the play they are watching.» [6]

The set decoration of «...Seven Days with the Idiot...» was precisely like this. It was neither an imagery quintessence of the play nor a plastic implementation of the main idea, as was the case in Paradoxes.

The transparent purity of the designer kit was able to bear a different theatre out of the magic and ritual emptiness of space. This was a theatre whose words are born and disappear in the darkness, enflaming the images, feelings, and memories; a theatre whose material appearances do not stop but rather pass through a cinematographic flow of pictures. These pictures, woven of visions, sacred texts, fragments of dreams, and invisible flows of life create a theatre of images, of slippery meanings, of illuminations. They create a theatre of memory, which dwells in the depths of our being, possible only in that space that Peter Brook called «empty.» However, in his article «Scenic Space as a Design Project,» Leschenko notes that scenic space should not be empty like an empty box, but individually, depending on its functions, «otherwise, the empty box itself will become a decoration, for in design and architecture, empty spaces are no less informative than outside forms»[7] .

The architectural design of «...Seven Days with the Idiot...» was an ideal implementation of this concept: woven of glass, water, fire, and rhythmic alternations of light and shadows, this rhythmic space of light-painting, where drops fell off the ceiling and made circles in the water, where light painted patterns on

[6] Troitsky V. Dostoyevsky. Mysterious Move in Time. – K. 2002. – From the author's archive.

[7] Leschenko I. Scenic Space as Designer Project. – Archive of "DAKH."

предметом, жестом і словом. Простір *«...семи дней...»* – це простір, що резонує із внутрішньою порожниною свідомості, з особливим станом надпровідності образів і сенсів. Це неймовірно точно вгаданий «пластичний аналог» драматургії KLIMа, що потребує особливого підходу, особливої гри й особливої свідомості-мислення.

Білий кабінет, платформи та легкі конструкції з чорного дерева, що лежать на чорній воді, сипучі матеріали, що з вигляду нагадують розсипи снігу, маленькі макети покинутих хатин, сільських дерев'яних церков, – образи цієї сценічної архітектури сполучають водночас форму екстер'єру й інтер'єру. Створюючи узагальнений спосіб дії, модель Всесвіту, вони в архітектоніці своїй прагнуть до прозорих незамкнених форм східної архітектури, до чистоти й відстороненості духу буддизму. У цих платформах можна побачити й образ китайської дерев'яної сцени з чотирма стовпами у кутках – символ Землі (*«Печальный спектакль»*, *«Падший Ангел»*), і традицію японського театру «Но», вистави якого первісно грали на платформах серед залитого водою рисового поля, а пізніше були перенесені всередину храму, й далекі відгуки геометричних, ритмічних мотивів європейського конструктивізму. Ритуальний кін, театр у храмі й водночас – сучасне дизайнерське оформлення середовища – сценічний простір, у якому іноді те, як падає світло, може означати більше ніж слово чи жест актора.

Якоюсь мірою сценографія кожної вистави відбивала не лише образ світобудови, а й внутрішній простір персонажа: холодний полиск величезних шибок-дзеркал, гармонія симетрії та чистоти (*«Печальный спектакль»*), темна вода та хрестоподібне шатро в *«Падшем Ангеле»*, потонула в снігах хатина і дерев'яна церква, хаос повалених стовпів-осей (*«Идиот»*), безмежні розсипи снігу-солі, неначе дно висохлого моря сліз, пірс і розірвані кладки-мости, над якими постать людини здається неспівмірно більшою та самотньою (*«Бес-сон-Ницца»*), полум'я і міст над безоднею (*«Толкователь Апокалипсиса»*).

Образи, створені Лещенком і Троїцьким, були так само несхожі між собою, як несхожі одне на одного герої-антагоністи KLIMа Достоєвського, та водночас, як єдиний романний простір об'єднував у цілість п'єси циклу *«8 из числа 7»*, так влаштоване за одним дизайнерським законом середовище об'єднувало у цілість сценографічне втілення різних вистав.

Окремі складові конструктора були використані Троїцьким і для створення сценографії вистав, які не входили до циклу *«...семь дней с Идиотом...»* (*«Женитьба»*, «Школярські забави», «Король Лір» тощо). Оскільки головною особливістю самих конструкцій є нейтральність і функціональність, поєднання їх із речами інших фактур і стилів уможливлювало не лише моделювання абсолютно різного простору (з погляду архітектоніки), а й створення цілковито різного середовища, оскільки поряд із прозорою нейтральністю конструктора кожна річ (наприклад, домотканий килим (*«Женитьба»*), маски та гіпсові моделі («Король Лір» тощо) набувають особливої яскравості, опуклості, сили звучання. У *«...семи днях с Идиотом...»* витримувався інший принцип, оскільки тут головну роль відігравали начала та стихії (вода, вогонь, світло, імітація снігу-солі).

Ідея та форма створеного конструктора була настільки потужною, що дала Троїцькому змогу самостійно моделювати простір наступних вистав циклу навіть після раптової трагічної смерті Ігоря, який помер в Австрії влітку 2006 року. Важко переоцінити роль Ігоря Лещенка в історії театру «ДАХ», і важко перебільшити значення втрати, якої зазнав театр внаслідок його раптової загибелі. Їхнє співробітництво з Троїцьким було тою рідкісною формою співтворчості художника та режисера, коли

the wall, where every word acquires being and matter in the silence of the stage – this unbelievable, not at all domestic but at the same time absolutely specific in its matter, scenic space unlocked the chamber stage of DAKH. It created a life-bearing emptiness -- an emptiness pierced by the flows of silence and light, where light and darkness gain their primeval meaning, where special relationships emerge between man and object, between gesture and word, the emptiness of space in the theatre of interjections. The space of «...Seven Days with the Idiot...» is one that resonates with the inner emptiness of consciousness, with the special state of superconductivity of images and meanings. It is the accurately guessed «plastic analogue» of KLIM's dramaturgy that requires a special approach, a special play, and special consciousness thinking.

A white office, platforms and light constructions of black wood lying on dark waters, granular materials that look like snow, small models of the left-behind huts and wooden village churches – the images of this scenic architecture combine the forms of exterior and interior. In creating a generalized image of the action, a model of the Universe, they strive for transparent and unlocked forms of oriental architecture in their architectonics, for the purity and aloofness of spirit in Buddhism. One may see a Chinese wooden wall with four pillars in corners on a platform – the symbol of the Earth («Sad Play»,«Fallen Angel»), and traditional Japanese «Noh» theatre that used to play on platforms erected among the water-sunken rice field and which was later moved inside the temple, as well as far-away echoes of geometric, rhythmic spaces of European constructivism. The ritual platforms, the theatre in a temple, but at the same time – a modern, designer-built environment – this is the scenic space where falling light may sometimes mean more than a word or an actor's gesture.

To some degree, the scenography of each play reflected not only the image of Creation, but also the inner space of each character: the cold brilliance of huge mirror glasses, the harmony of symmetry and purity («Sad Play»), the dark waters and the cross-like dome in the «Fallen Angel», a hut sunk in the snows and a wooden church, the chaos of fallen pillars («...Seven Days with the Idiot...»), the endless scattering of «snow» salt as if on the bottom of a dried-up sea of tears, a wharf and the torn bridges over which the human figure seems incomparably big and lonely («Insomnia»), flame and a bridge over the abyss («The Interpreter of the Apocalypse»).

Images created by Leschenko and Troitskyi were as different as the antagonist heroes of KLIM and Dostoevsky, but the single novel space united the pieces of the «8 out of 7» cycle. And, following the same rules, the design environment unified the whole scenographic solution of different plays.

Troitskyi used his construction kit and its elements to create the scenography of plays that were not part of the «...Seven Days with the Idiot...» cycle («Marriage», «School Fun», «King Lear» and others). The main quality of these constructions was neutrality and functionality. Along with their blending with things of other textures and styles, they allowed him not just to model absolutely different spaces (from the viewpoint of architectonics), but also to create a radically different environment. Next to the transparent neutrality of the construction kit, each thing (for instance, the homespun carpet («Marriage»), masks and plaster models («King Lear», etc.) acquires its special brightness, flare, and the force of sound. In the «...Seven Days with the Idiot...» a different principle was observed, since the primeval elements played the main role here (water, fire, light, imitation of snow-salt).

взаєморозуміння та взаємодоповнюваність можна уподібнити до «мистецького симбіозу». Як режисер повинен розчинятися в акторі, так театральний художник Лещенко розчинявся в режисері. Дивний резонанс, що виник між двома настільки неподібними особистостями, дав їм змогу створити неймовірний театр, який можна було б назвати «театром сценічного дизайну».

Після загибелі Лещенка ситуацію «ДАХу» врятувало лише те, що Троїцький від самого початку брав активну участь у створенні сценографії своїх вистав. Здобута ним освіта (не лише в ГИТИСі, акторсько-режисерській школі «ДАХу», від Володимира Оглобліна[8], а й наука створення костюма, перейнята від KLIMа, знання, одержане у співпраці з Ігорем Лещенком, ганноверський майстер-клас Андрія Бартєнєва[9]) дала Троїцькому можливість стати не лише режисером, а й художником своїх наступних вистав.

Робота над виставою *«...семь дней...»* стала для нього надзвичайним досвідом. Ці проекти створили якусь особливу якість, вироблену внаслідок їхньої співтворчості: коли створюється не подоба простору, навіть не середовище, а певний «кристал простору», в багатогранній дзеркальності якого час і образ течуть відповідно до властивих саме цьому театральному задзеркаллю законів буття.

Наче вода, що конденсується на холодних шибках, туман часу стискався в цьому просторі в холодну прозорість води, що краплями стікає склом. Повільно, неспішно, і кожен промінь світла-погляду-свідомості, заломлюючись у дзеркальному плесі цієї напівсфери, спалахував на мить маленьким сонцем, саму краплю часу перетворюючи цієї ж миті на живий діамант. Є театр, у якому краплі часу не спадають донизу під невмолимою силою земного тяжіння. Вони стають підвладними волі актора та його волею здіймаються в небо невидимими золотими нитками, оскільки в театрі час може набирати зворотного плину. Він може завмирати, даруючи нам можливість розглядати свої найдрібніші миті, що тремтять на золотих нитках-променях; він може проливатися дощем; може проступати на поверхню, як крапля крові. У театрі час – матеріальний. Ним можна порізатися. Залишити на душі ранку, з якої скапуватиме вічність. Але цей театр – чудо серед чудес – потребує особливої порожнинності свідомості та простору. Оскільки театр – величезне збільшувальне скло, через яке видно, як випаровуючись, здіймається до неба роса часу. Театр *«...семи дней...»* – це Театр Часу.

«ДАХ», його камерна сцена, здавалося б, приречена на обмеженість-замкненість унаслідок побутової конкретики своїх приступних поглядові меж, самою своєю будовою спричиняв необхідність «розсувати» фізичний простір, створювати якесь особливе середовище. Вироблений принцип, принцип сприйняття, всотаний Троїцьким, став неймовірним відкриттям. Створений конструктор не лише розсував простір по горизонталі, ловлячи погляд між шибками-дзеркалами відображенням, чергуванням світла та тіні, ламаних ліній конструктора, ґратчастих вікон (крізь які в *«Толкователе...»* на сцену просочувалися скісні промені відеопроектора, на якусь мить вимальовуючи на стіні біблійну сцену з фільму Дерека Джармена «Себастьян»). Він створював відчуття вертикалі як особливого колодязя, шахти, певного місця, де цілком окремо живе Час. Вода

[8] Володимир Оглоблін – видатний український режисер-постановник і педагог. Один з останніх представників школи російського психологічного реалізму. Лауреат Державної премії СРСР та Шевченківської премії. Останні 10 років життя з 1995 до 2005 року викладав у ЦСМ «ДАХ».

[9] Андрій Бартєнєв – актор, режисер, дизайнер. Всесвітньо відомий художник, працює у жанрі видовищного синтетичного перформансу. Виступав у ролі співавтора проектів із видатними художниками та режисерами сучасності, серед яких Ендрю Логан і Роберт Вілсон.

The idea and the form of the construction kit were so strong that Troitskyi was able to model his own space for the following plays of the cycle, even after the unexpected tragic death of Igor in Austria in summer of 2006. Igor Leschenko's role in the history of the DAKH theatre cannot be overestimated. Nor can be his loss. His cooperation with Troitskyi was of that rare form of artist-director interaction, where mutual understanding and mutual complement look very much like «artistic symbiosis.» Just as a director must dissolve into his actor, so true theatrical artist Leschenko dissolved into his director. A strange resonance between these two different personalities made it possible for them to create a unique theatre , which could be called a «theatre of scenic design.»

After Leschenko's death, DAKH was saved only because Troitskyi was active in the set design of his plays from the very beginning of his career. His education (not just under the tutelage of V. Ogloblin in GITIS, the actor and director school of DAKH [8], but the science of costume creation that he embraced from KLIM, the knowledge he obtained as a result of his cooperation with Leschenko, and the Hannover workshop by A. Bartenev[9] ) allowed Troitskyi to become not just a director, but also an artist for his following plays.

His work on «...Seven Days with the Idiot...» was an unprecedented experience for him. These projects gave birth to some special quality that had been shaped as a result of their cooperation: when the result of their handiwork was not an image of space, nor an environment, but a sort of «space Crystal», in whose multifaceted reflectivity time and image flew in keeping with the laws typical only of this particular theatrical mirror-world.

Like water that appears on cold glass, the fog of time shrank in this space into the cold transparency of water that slides down the glass as drops -- slowly, unhurriedly, like a leaf unveiling from moisture. And every ray of light-sight-consciousness was refracted in the mirror-smooth surface of the hemisphere, for a moment bursting out like a little sun, and turning the drop of time into a living diamond for that moment. This is a theatre , where the drops of time do not slide down, drawn by the implacable force of earth gravitation. They become subject to the will of the actor, and this will raises them into the sky, along the invisible golden threads. For in the theatre , time can go backward. It can pause, giving us an opportunity to observe its tiny little moments trembling on the golden thread rays; it can pour out with rain; it can appear on the surface as a drop of blood. Time is material in the theatre . It can cut. It can leave a cut on your soul that will never heal. But the theatre – a miracle of miracles – requires a special emptiness of space and consciousness. For the theatre is a huge magnifying glass through which we can see the dew of time vaporizing and going upward. The theatre of «...Seven Days with the Idiot...» is the Time Theatre .

DAKH, with its chamber stage that looked doomed for restricted closeness due to the ordinary specifics of its visible borders, with its very structure gave birth to the necessity of «unlocking» the physical space, of creating a special environment. The principle that Troitskyi embraced, developed and followed became an extraordinary revelation. His construction kit not only unlocked the space horizontally, catching the eye between mirror glasses,

[8] Vladimir Ogloblin was an outstanding Ukrainian director and teacher. One of the last representatives of the Russian psychological realism school. Winner of the State USSR Prize and the Shevchenko Prize. For the last 10 years of his life, from 1995 through 2005, taught at "DAKH."

[9] Andrey Bartenev is an actor, director, and designer. An internationally known artist who works in the synthetic performance genre. He acted as a co-author of projects with many outstanding artists and directors of our times, including Andrew Logan and Robert Wilson.

могла здійматися, і тоді цей колодязь був десь унизу, як у *«Печальном спектакле»*, вона могла відступати, затягуючи нас на самісіньке його дно, як у *«Падшем Ангеле»*. У *«Толкователе...»* це була ніби недобудована шахта, підземелля, залите водою. У *«Бес-сон-Ницце»* дно колодязя було висохлим. В *«Идиоте»* ж нагромадження платформ створювало фантастичне відчуття мас криги, що торосяться на річці, відчуття Петербурга.

«Для мене – людини, яка бачила багато – це було переворотом у свідомості. Я сам міркував про ідею конструктора. Теоретично я знав, що так можна й треба робити, але ніхто ніколи ще так не знався на цьому. Я бачив неймовірні експерименти Анатолія Васильєва, які так і не здійснилися, Лев Додін використовує воду, але вона в нього так не працює. Те, що зробили Троїцький із Лещенком у театрі «ДАХ» – це могутнє дивовижне відкриття»[10].

Отже, сценографія планети «ДАХ» вирізнялася особливими стосунками з просторово-речовим світом, і це стосувалося не лише «Ігор з Достоєвським», оскільки паралельно з ними в театрі «ДАХ» розгорталася цілком інша, незалежна історія – історія «України містичної»[11] та історія сценічного дизайну Владислава Троїцького.

Між Еросом і Танатосом

Сценографія Троїцького – це абсолютно незалежне та самобутнє явище, виникнення якого так само закономірне, як і несподіване. Як пояснити, звідки в людині російської культури, людині вихованій на «інтелектуальних концертах» Бориса Юхананова[12], «ігровому театрі» Ігоря Лисова[13], оглоблінському реалізмі, інтелектуалізмі та кінематографічній вишуканості театру KLIMа, з'явилось захоплення українською народною культурою, характерне відчуття стилю, вміння працювати з природними стихіями, розуміння карнавальної природи українського театру, хист поєднувати непоєднуване, змішувати стилі та культури, створювати на сцені фантастичний і водночас справжній світ, світ неймовірно гарний і жахливий, грубий і вишуканий одночасно? Напевно, ведучи мову про театр Троїцького та його сценографію, треба писати про звернення до архаїчної театральності та ритуальних витоків театру, про занурення в стихію фольклору й української народної культури, міфології та міфопоетики, про синкретичний театр, про руйнування кордонів між залою та сценою, про вихід за межі театральної коробки та сценографію як мистецтво творення особливого середовища, спільного для глядача й актора, однак, щоб дійти до джерел явища «сценографія театру «ДАХ», важливо розуміти, що крім лещенківської ідеї сценічного дизайну й історії *«...семи дней с Идиотом...»* у Троїцького паралельно й незалежно розгорталися ще дві вельми важливі та взаємопов'язані ідеї: ідея «колекції», принесена в «ДАХ» KLIMом, та ідея «реалізму», яку сповідував Оглоблін. Якщо сюди додати досвід перформативного театру Андрія Бартєнєва, що увійшов у дивний резонанс із естетикою юханнанівського театру, та простежити, як сплелися в Троїцького ниточки цих театрів-напрямів, ґенеза сценографії театру «ДАХ» стане наочною.

[10] Запис бесіди з KLIMом. – Архів автора.

[11] «Україна містична» – авторський проект Владислава Троїцького, цикл вистав за участю етно-хаос гурту «ДахаБраха». Базується на шекспірівській трилогії («Макбет. Пролог», «Річард III. Пролог», «Король Лір. Пролог»).

[12] Борис Юхананов – режисер, педагог, філософ та аналітик театру. Учень Анатолія Ефроса та Анатолія Васильєва. Засновник паралельного кіно, творець Майстерні Індивідуальної Режисури (*МИР*).

[13] У 1996–1999 рр. викладав у ЦСМ «ДАХ» (Проект «Акторсько-режисерська екстернатура»). Керівник акторсько-режисерського курсу *ГИТИСу*, на якому навчався Владислав Троїцький у 2002 році.

reflections, alternations of light and shadow, breaking lines and barred windows (through which in the «Interpreter», the slanting rays of the video projector barely reached the stage, creating for a moment the biblical scene from Derek Jarman's «Sebastian»). He created the feeling of a vertical as in a well, mine, a place where the Time lives. Water could rise, and this well appeared at the bottom, like in the «ISad Play;» or it could recede, drawing us to the very bottom as in the «Fallen Angel». In «The Interpreter of the Apocalypse» it was an unfinished mine, an underground filled with water. In «Insomnia» it was the bottom of a dry well. In the «...Seven Days with the Idiot...», it was a pile-up of platforms that created the fantastic feeling of blocks of ice on the river – the sense of

St. Petersburg.

«To me – a man who has seen a lot – this was a revolution of mind. I pursued the idea of a construction kit. Theoretically, I knew this is how it could and should be done, but nobody ever did it like this before. I saw the major experiments of A. Vasilyev that were never really put into practice. L. Dodin used water, but it does not work in his plays. What Troitskyi and Leschenko did in DAKH is the most wonderful discovery.» [10]

So, the scenography of the DAKH planet was characterized by special relationships in the space-thing world, which related not only to the «Games with Dostoyevsky» because, in parallel with them, DAKH developed a totally different, independent history – the history of «Mystic Ukraine»[11] , and the history of Troitskyi's scenic design.

Between Eros and Thanatos

Troitskyi's scenography is an absolutely independent and singular phenomenon, whose emergence is as logical as it is unexpected. One can certainly assume that the influence Troitskyi experienced from I. Leschenko, B. Yukhananov[12] , KLIM, V. Ogloblin, and A. Bartenev had to lead to the emergence of something special, but in reality, it is a matter of education, while the birth of an artist (director, scenographist) always remains as incomprehensible as his artistic act. How can Troitskyi, a man of Russian culture, brought up in the «intellectual concerts» of B. Yukhananov, in the «acting theatre» of I. Lysov [13] , in Ogloblin's realism, intellectualism and in the cinematographic delicacy of KLIM's theatre , have this strong pull to, love for and interest in Ukrainian folk culture, this special sense of style, this gift of working with natural and primeval elements, this understanding of the carnival nature of the Ukrainian theatre , the skill to blend the unblended, to combine styles and cultures, to create a fantastic but at the same time real, genuine world on stage, an extremely beautiful and terrible world -- rude and at the same time delicate? It is an inexplicable phenomenon.

Speaking of Troitskyi's theatre and scenography, one should note his turning to archaic theatricality and the ritual sources of the theatre , of his submersion in the rudiments of folklore and Ukrainian folk culture, of mythology and mythical poetry, of syncretic theatre , of the destruction of borders between

[10] Record of conversation with KLIM – Author's archive.

[11] «Mystic Ukraine» is Troitskyi's author project, a cycle of plays with the participation of ethno-chaos group «DakhaBrakhah.» Based on Shakespeare's trilogy («Macbeth. Prologue»; «Richard III. Prologue»; «King Lear. Prologue»).

[12] Boris Yukhananov is a director, teacher, philosopher and theatre analyst. Student of A. Efros and A. Vasilyev. Founder of parallel cinema; creator of Individual Direction Workshop.

[13] From 1996 through 1999 taught at DAKH (the «Actor and Director Externship» project). Leader of the actor and director course at the Russian University of TheatreArts, which Troitskyi graduated from in 2002.

Ми не будемо детально зупинятися на сценографії реалістичних вистав Володимира Оглобліна (сценограф Ігор Лещенко), оскільки внаслідок економічних обмежень Володимирові Миколаєвичу ніколи не вдавалося створити на камерній сцені «ДАХу» середовище того рівня автентичності, якого вимагав його театр. Не можна, проте, забувати, що сценографія реалізму – це не лише міметичний принцип створення середовища, а й математично точно вирахувані пропорції-відстані між предметами. …Три кроки від дивану до крісла, п'ять кроків до столу, один до вікна – сценографія вистав Оглобліна достеменно дотримувалася цих правил реалізму, оскільки насправді психологічна точність цього театру багато в чому зумовлена тим, що кожна вистава Оглобліна, крім усього іншого, являла собою мізансценічний вельми детально поставлений «балет». Тут не лише було вивірено кожен рух, кожен жест актора, тут було враховано точне розташування кожного предмета. Театр Оглобліна – це чудовий підручник мізансцени. Його остання вистава – *«Свадьба Кречинского»* є в цьому сенсі неперевершеною. Для самого Оглобліна, який упродовж всього життя робив вистави на академічних сценах великих театрів, простір «ДАХу» був цікавим саме своєю камерністю. Насичений реалізм Оглобліна набуває на сцені «ДАХу» особливої тонкості та психологічності.

Ще один напрямок, пов'язаний із принципом автентичності – це вже згадуваний принцип «колекції», який прийшов у «ДАХ» з московської «Майстерні KLIMа»[14].

Заснувавши театр, Троїцький діє як колекціонер. Він починає збирати старовинні речі, костюми, меблі, ікони, книжки тощо. Дотичність до старовинної іконографії та народного мистецтва сама по собі відбилася на мистецькому смаку й естетиці Троїцького. Вона відіграла важливу роль у розвитку «ДАХу», оскільки в результаті театр знайшов своє обличчя не лише з погляду методологій режисури та акторської гри, а й як простір, що зберігає чистоту та справжність свого матеріального середовища й стилю.

Тут не було місця бутафорським підробкам та імітаціям. У цих виставах не було жодного театрального костюма, жодного неавтентичного предмета. Кожна річ на сцені мала своє минуле, свою, заховану у форму, історичну пам'ять. В якомусь сенсі цей театр перегукувався з театром Оглобліна, який прагнув не лише автентичності психофізичного жесту актора, а й того, щоб костюм, меблі, дощ за вікном, вогонь у каміні були справжніми, щоб середовище зберігало вхоплене до дрібниць дихання часу, відбиток справжнього життя. У Троїцького, однак, це не мало нічого спільного з реалізмом чи натуралізмом.

Це була параджанівська історія. Навіть коли творений ним світ був фантастичним, сюрреалістичним, святково-ритуальним, у ньому незмінно простежувався роман із Річчю в її первісній, істинній красі. Троїцький тішиться красою чужої для нього української культури й по крихті вишукує у тліні часу її звучання, він створює театр надмірних, квітучих розкошів автентичного.

За 7 років у «ДАХу» було зібрано унікальну колекцію костюмів, а серед них – і старовинного народного українського вбрання – колекція, гідна музею етнографії. Справа була, звичайно, не в самій колекції, хоча якби її не було, на світ ніколи б не з'явились ані «Пролог до «Макбета», ані «Річард III. Пролог», ані «Король Лір», оскільки унікальність «України містичної» на дев'яносто відсотків полягає в дивовижному перетворенні неймовірної матерії, з якої було створено ці вистави. Театр Троїцького – це театр матерії, театр, який говорить матерією, який випливає з неї, грається з матерією і трансформує її. Це апофеоз форми, проте форма, матерія в цьому

[14] «Майстерня KLIMа» – легендарний підвал на Середньокаретному провулку. Входив до складу Всеросійського об'єднання «Творчі майстерні» (ВОТМ).

the stage and the audience, of going beyond the limits of the theatre box and scenography as an art of creation of a special environment, common for actors and the audience. But to figure out the sources of the phenomenon called «scenography of the «DAKH theatre», it is important to understand that, apart from Leschenko's idea of scenic design and the history of «... Seven Days with the Idiot...», Troitskyi had two parallel and independent ideas that were important and interconnected: the idea of a «collection» brought into DAKH by KLIM and the idea of «realism» introduced by Ogloblin. If we add the experience of A. Bartenev's performance theatre to the mix, which started a strange resonance with the aesthetics of Yukhananov's theatre , and follow the interweaving of these threads in Troitskyi's mind, we can get the full picture of the genesis of the scenography of the DAKH theatre .

We will not examine in great detail the scenography of V. Ogloblin's realistic plays (scenographist I. Leschenko), since due to economic reasons, Ogloblin could never create the authentic environment that his theatre required. One should not forget, however, that realistic scenography is not just the mimetic principle of creating an environment, but rather mathematically exact proportions of distances between objects… Three steps from the sofa, five steps to the table, one step to the window – this is the scenography of Ogloblin's plays. He strictly followed these rules of realism, for the psychological accurateness and authenticity of this theatre was to a great extent based on the fact that each of his plays was, among other things, a very detailed stage «ballet». Not just every word and every gesture of every actor is measured here, but also every place for every object. Ogloblin's theatre is a wonderful stage textbook. His last play – «Krechinsky's Wedding» – was absolutely grand in this sense. For Ogloblin, who had always staged his plays in big academic theatres, the space of DAKH was interesting for its smallness. The rich realistic flavor of Ogloblin acquires a particular delicacy and psychological nuance on the stage of DAKH.

Another direction linked with the authenticity principle is the above mentioned principle of «collection» that came to DAKH from the Moscow-based KLIM's Studio[14].

Having founded a theatre , Troitskyi behaved like a collector. He began to collect old things, costumes, furniture, icons, and books – everything that makes up material culture. Besides, his acquaintance with ancient iconography and folk arts impacted his artistic taste and aesthetics, and played an important role in the development of DAKH for, as a result, the theatre obtained a personality not just in its methodology and acting, but also as a space that meticulously maintains the purity and authenticity of its material environment and style.

In a way, this formed not just the flesh, but the soul of the theatre , for its form and essence were one, based on authenticity. Troitskyi's theatre and scenography manifested authenticity not by imitating life, environment, or everyday events, but in placing only real elements and objects on the stage. There were no prop imitations or copies. There were no specially made costumes, no unreal object in his plays. Every thing on the stage had a past, a historic memory confined to its form. In a sense, this theatre had something in common with Ogloblin's theatre , which strove not only for the authenticity of every psycho-physical gesture of its actors, but also to have real costumes, real furniture, real rain behind the window, and real fire in the fireplace. They wanted the environment to keep the

[14] "KLIM'S Studio" is a legendary basement in the Srednekaretny alley. Was part of the "Creative Workshops" Russian Association.

разі – це не що інше, як могутнє поле випромінювання, оречевлена історична пам'ять, це предмет як самодостатня «радіоактивна», промінна сутність або ж чиста енергія потоку первнів, оскільки цей театр працює лише з предметністю такого рівня щільності та якості.

Світ, середовище, простір, що витворюються сценографією «шекспірівського циклу», настільки потужні, наповнені, самодостатні, що часом здається, нібито вони не вимагають людської присутності, що сам костюм стає тут не вбранням персонажа, а імпульсом і відправним пунктом у створенні його пластики та психофізики, що знеособленість людини (актора театру Троїцького часто «позбавлено» обличчя, яке ховається під маскою) пов'язана з архаїчною знеособленістю людини ритуалу, продиктована саме цим особливим, створеним із архаїчних елементів, середовищем.

Ідея сценографії як «навколишнього середовища» в театрі Троїцького, що використовує форми вуличного театру та перформансу, а зчаста інспірується формам архаїчного ритуального театру, є одним з основних принципів його сценографії.

У виставі «Пролог до «Макбета» камерна сцена «ДАХу» перетворена на храм, порожній простір якого, як у старих сільських церквах, весь оздоблений яскравими домотканними килимами, над якими замість іконостасу висять інфернальні образи лещенківських святих. Цю декоративну скриньку замкненого ритуального простору, «храм українського мікрокосмосу», в якому ворожбитський поганський орнамент оздоблення означає більше ніж образи святих, що прикрашають дохристиянський пантеон, було цілком створено із величезних старовинних українських килимів. Образ велетенського орнаменту як нескінченного лабіринту. Надмірно-барвистого, декоративного, огорнутого килимами світу, того, що потонув-заплутався в жіночих плахтах, світу солодкого задушливого затишку, в якому дозрівають і здійснюються криваві відьомські справи. Таким був світ, в якому розгорталася чорна літургія українського «Макбета», світ позачасового Середньовіччя, що панує в душах і головах. Це царство доісторичної дикості звичаїв, буяння плоті, чорної магії містилося у вигадливій декоративній оболонці. Сценографія «Прологу до «Макбета» розкошує декоративністю та святковою ритуальністю української народної культури, вона вибухає у виставі соками, як перезрілий літній плід.

Плахта, килим – зіткана вручну тканина – найдавніший символ ілюзії, найдревніший символ долі, образ божественної Покрови й образ килима як ширми, за якими в «Гамлеті» ховаються щури, стає головним матеріалом сценографії та головним образом простору «Макбета». Як і в «Королі Лірі», костюми є найважливішим динамічним елементом сценографії й при перенесенні вистави на відкритий простір (на фестивалі у Вроцлаві його грали у середньовічному замку, у Ґданьську – в зруйнованому костьолі) відбувається розмикання кордонів сцени, і виникає ще більш потужний ефект.

Проте свого апофеозу ідея середовища досягає в «Королі Лірі», поставленому на колишній радянській військовій базі у Джамбеку в Угорщині. Занедбану фабрику смерті було перетворено на місце проведення театрального фестивалю. Троїцький виставляє останню частину трилогії «Трагедії влади» саме тут. Порожні цехи, де панує безмовність; бетонні печери, покинуті історією та людьми; іржаві предмети та знаряддя, бездиханні рештки машин – рештки колишніх розкошів, могуті величезної поваленої імперії – страшної імперії Ліра, занепалої та відданої під владу руїни. Це румовище колишньої військової міці відіграло особливу роль: образ розділеного між дочками царства, яким мандрує король Лір, був реальним, його міфологія соталася зі стін, висіла в повітрі, осідала на

breath of time caught in these details, the fingerprint of genuine life. Troitskyi's theatre , however, had nothing to do with realism or naturalism.

It was Paradjanov's story. Even when the world he created was fantastic, surreal, ritualistic and celebratory, one could always see his romance with the Thing in its genuine first-made beauty. Troitskyi feasts on the beauty of Ukrainian culture, which is strange to him. Digging out every grain of its melody in the rags of time, he creates a theatre of exuberant and flourishing luxury of authenticity.

Over seven years, DAKH gathered a unique collection of costumes, including old Ukrainian folk dresses. This collection is worthy of an ethnographic museum. The point is not the collection in and of itself, although if not for it, there would have been no «Macbeth. Prologue», or «Richard III», or «King Lear», for the uniqueness of «Mystic Ukraine» was 90% in the extraordinary transformation of extraordinary matter that these plays were made of. This matter belongs to a fading culture, its diaries sealed in music and the kingdom of things: their aura showing through the layers of time, their breathing, their shining, their smell and sound.

Speaking of Troitskyi's scenography, we should understand that Troitskyi's theatre is a theatre of matter, a theatre that speaks through matter, that comes out of matter, that plays with matter and transforms it. It is an apotheosis of form, but form and matter in this case are nothing but a strong radiant field -- a materialized historical memory. The object is like a self-sufficient «radioactive» radiant essence or pure energy of the flow of primeval elements, for this theatre works only with objects of this density and quality.

The world, the environment, the space created by the scenography of the «Shakespearean Cycle» are so strong, full and self-sufficient, that sometimes they seem to require no human presence; that the costume itself becomes the body of a character. It becomes an impulse, a starting point in the creation of an actor's plasticity and psychophysics, so that human depersonalization (actors in Troitskyi's theatre are often «devoid» of faces, hiding behind masks) dependent on the archaic ritual of human depersonalization is dictated by this special environment that had been created of archaic elements.

Troitskyi's idea of scenography as an «environment» that uses the forms of street theatre and of performance often turns into the return to the elementary principles of the archaic, mystery theatre , which is in essence one of the fundamental principles of his scenography.

In «Macbeth. Prologue», DAKH's chamber stage is turned into a temple, an empty space decorated just like in old village churches, with bright homespun carpets, with Leschenko's infernal images of saints over them, instead of icons. This decorative box of a closed ritual space, the «temple of the Ukrainian microcosm,» where the fascinating pagan ornaments mean more than the images of saints decorating the pre-Christian pantheon, was made of huge old Ukrainian carpets only. The image of a huge ornament, like an endless labyrinth; an excessively bright world, covered with carpets, a world lost in women's scarves, a world of suffocating comfort, a world of bloody deeds of witches -- such was the world of the black liturgy of the Ukrainian «Macbeth. Prologue.» It was the world of out-of-time Middle Ages ruling in the souls and minds of men. It was the kingdom of prehistoric wild temperaments, violent flesh, and black magic, enclosed in a fascinatingly beautiful, florid decorative cover. The scenography of «Macbeth. Prologue»

язику присмаком смерті й іржавого металу.

Перший акт «Короля Ліра» грали всередині величезного гаража, нутро якого за минулих часів ховало спрямовані на Захід ракетні боєголовки. Коли в залізну браму цього бетонного бараку стукала Смерть і починали заходити мерці, здавалося, що разом із ними збираються тіні минулого й духи-охоронці цього місця. Кокаїнове кубло, кав'ярня міста мертвих, яка в театрі «ДАХ» матиме сучасніший і вишуканіший вигляд (її буде зібрано із деталей того самого конструктора), тут була створена з уламків старих меблів, як перші вбогі пострадянські «кафе»-забігайлівки початку 90-х. Цей простір був сюрреалістичним, сповненим іронії, мотлоху та дивних деталей: стійка, схожа на операційний стіл, старі велосипеди, унітаз, в якому палав вогонь; у сцені вбивства Корделії він наповнювався яскраво-червоним снігопадом пір'я, випущеного в повітря з випатраних подушок-животів.

Найнеймовірніше, щоправда, відкривалося за межами занедбаного, заваленого мотлохом постімперського гангстерського світу дикого капіталізму, на який натякали риси створеного Троїцьким гротескно-карнавального простору. Коли вестерн міста мертвих закінчувався й починався другий акт, люди з факелами виводили глядачів із бараку й «хресною ходою» вели їх зануреною в ніч військовою базою. Хода досягала ракетного бункера, розташованого всередині гори в іншій частині бази. Перед її порожніми бетонними приміщеннями, серед дивних об'єктів із сухої трави, що нагадували ритуальні місця поганських свят (художник – Наталія Мариненко), розгорталася містерія вогню. Факели, полум'яні хрести й опудала тварин… У створеному середовищі химерно переплелися дух, притаманний цьому занедбаному пам'ятнику мілітаризму, й магічна, страхітлива та заворожлива атмосфера дійства, в якому архаїчне, стародавнє, язичницьке поєдналося з прозорими алюзіями чорних містерій смерті XX сторіччя. Вогонь – заграва, що відсилала до нічних нацистських святкувань, заграв концтаборів, вогнищ інквізицій та інших феєрій людської ненависті, не був декорацією. Він створював середовище: справжнє й приголомшливе, спільне для акторов і глядачів, він був однією з головних «дійових осіб» цієї вистави.

Власне, історія сценографії «України містичної» виводиться саме з ідеї середовища. Її було покладено в основу першої вистави циклу «… У пошуках втраченого часу. Життя…», яку Троїцький вперше здійснював і як сценограф, і як режисер. У «Пошуках» на сцені «ДАХу» відтворювалася ситуація сільського весілля: глядачі сиділи за дощаними столами, заставленими глиняним посудом із квашеною капустою, салом, самогоном, печеною картоплею та іншою їжею. Це був театр, мета якого – максимально стерти кордон між актором і глядачем, створивши спільний святковий простір – світ, реальний і дивовижний, світ, про який кожен, хто в ньому перебуває, може сказати: тут є для мене місце – особливе місце, не лише глядача, а й учасника. Це був театр не інтелектуальний, а емоціональний: відтворюючи середовище селянського побуту та ситуацію свята як особливої форми спільного буття, цей театр і його сценографія були покликані захопити, заволодіти, заохотити брати участь, переживати своє буття тут і тепер, оскільки подія не реконструювалася, вона чинилася, відбувалася зі мною, з глядачем, у цю мить. Середовище тут – це не лише зорові та просторові образи, – це колір, смак, дотик, запах, які оточують і звідусіль просякають під шкіру. Це простір, спрямований на зоровий, звуковий, дотиковий шок, на руйнування соціальних масок і провокацію іншої – безпосередньої, дитинної, відкритої свідомості.

Поєднання стихій і сценічного дизайну відбулося у виставі «Чонгор і Тюнде», поставленій Троїцьким 2005 року в театрі

glories in the decorative and celebratory rituals of Ukrainian folk culture. It bursts with juices like some over-ripe summer fruit.

A homespun carpet is the oldest symbol of illusion, the oldest symbol of destiny, the image of divine cover and a screen, behind which rats are teeming in Hamlet. It becomes the main material of its scenography and the basic space image of «Macbeth. Prologue.» Just like in «King Lear», statuary movement of costumes is the most important dynamic element of scenography. When the play is moved to an open space (at a festival in Wrocław it was played in a medieval castle, in Gdansk – at a ruined cathedral), the stage gets unlocked, and an even more startling effect takes place.

The apotheosis of this idea of environment comes in «King Lear,» staged at the former Soviet base of «Jambek», Hungary. The neglected death factory was turned into the venue of a drama festival. Troitskyi staged the last part of his «Tragedy of Power» trilogy here. Empty shops that are always silent, concrete caves forgotten by history and people, rusty objects and tools, dead remains of machinery – the ruins of former luxury, of the might of the huge broken empire – the scary empire of Lear that is on decline and in decay. These ruins of former military power played a special role: the image of the kingdom divided by King Lear's daughters was realistic; its mythology poured out of the walls, hanging in the air, sinking on the tongue with the aftertaste of death and rusty metal.

The first act of King Lear was played inside a huge garage, where missile warheads, aimed at the West, used to be stored. When Death knocked on the iron gates of this concrete barrack and dead men entered, it seemed that the shadows of the past and the spirit-keepers of this place were gathering together. A cocaine den, a cafeteria of the city of the dead, which will have a more modern and refined form in DAKH (by the way, Troitskyi made it with the elements of that same construction kit) – everything here was collected from the ruins of old furniture, like the first poor post-Soviet «cafes» or the eateries of the early 1990s. This space was surrealistic, filled with irony, junk and strange details: a bar stand that looked like an surgical table, old bicycles, a toilet pan with fire in it; during the scene of Cordelia's murder it was filled with red feathers falling out of disemboweled pillows.

The most unbelievable thing was discovered beyond the ruined and neglected post-imperial gangster world of wild capitalism, hinted at by Troitskyi's grotesque-carnival space. When the western of the city of the dead was finished and the second act began, people with torches took the audience out of the barracks and marched them through the darkened military base. The «crusade» reached the missile bunker inside the hill on another side of «Jambek.» In front of its empty concrete cells, among strange objects of dry grass that looked like pagan ritualistic objects (artist – N. Marynenko), an extraordinary fire mystery was unfolding. Torches, burning crosses, and stuffed animals… In this fantastic environment, spirits of this neglected monument to militarism joined with the magic and terrible atmosphere of action, where the archaic and ancient penetrated the allusions of the black mysteries of death of the 20th century. The fire that spoke of the Nazi celebrations at night, of concentration camps, of inquisition fires and other extravaganzas of human hatred, was no mere decoration. It created the environment -- genuine and shocking -- identifcal for both the actors and viewers; it was one of the main characters of this play.

The history of scenography of «Mystic Ukraine» begins with the idea of an environment. It was the foundation of the first play of the cycle «...In Search of the Lost Time...» Life which Troitskyi first

імені М. Верешматі (м. Секешфахервар, Угорщина). Якщо в «Україні містичній» шекспірівські трагедії було перенесено в простір позачасового українського Середньовіччя і сценографічний простір, акумулюючи всю красу предметно-речового світу української народної культури, в «Тюнде» відбувається зворотний рух: угорську народну легенду, що розповідає про взаємини світу людей зі світом духів і міфологічних істот, перенесено Троїцьким у сьогодення. Усі персонажі вбрані в сучасні європейські костюми, музика позбавлена фольклорних мотивів і лише сценографія створює на сцені образ живого міфологічного простору. Темне плесо води, що заповнює майже всю сцену, піщаний берег, чорне коріння величезного залізного дерева, на якому розміщувався майданчик із музикантами (як і у виставах «України містичної» в «Тюнде» лунала жива музика). У цю неймовірну картину хтонічного світу, світу духів, що зачаїлися серед коріння біля самого краю води, світу нічних звуків і шепотів, світу темряви, яка з приходом людей спалахує сяянням факелів, відблиски яких тремтять у воді велетенськими вогняними світляками, – у цей казковий і водночас абсолютно реальний світ природи вписувалися фрагменти різних куточків місця дії – неспівмірно малі острівці світу людей, які потопають у пітьмі великого непізнаваного, недовідомого світу. У «Тюнде» – легенді з фольклорним корінням – немає національних етнографічних деталей, оскільки міфологія сприйнята у виставі як жива частина сучасної угорської культури.

Що ж стосується української культури, то, повертаючись до химерної мозаїки створених Троїцьким шекспірівських проектів, вглядаючись у їхні візерунки, музику образів, сенсів і конотацій, невдовзі приходиш до того, що секрет цього театру та його сценографії все ж не в самій автентичності їхнього предметно-речового світу, і тут прихована його істинна, замаскована внутрішня суть. Суть, яка полягає в особливому переродженні, перевтіленні, в дивних метаморфозах. Оскільки цей світ, створений зі старовинних українських речей, не є етнографічним. Він сповнений особливої театральності. Дар Троїцького – режисера та сценографа – полягає в якійсь особливій манері бачити речі та ілюзіонерській, магічній здатності перетворювати, трансформувати реальність, іноді вивертаючи її навиворіт, виставляючи на світло її оболонку, в якій тісно від демонів. Творчість Троїцького – це справді вельми специфічний режисерський почерк, специфічний мистецький світ, що виникає з особливих стосунків із культурою та часом.

Відкинувши псевдопатріотичний мелодраматизм і дидактичний пафос, слід щиро визнати, що доторк до минулого, взаємини з культурою – річ надзвичайно непроста, хвороблива й неоднозначна, оскільки між культурою та нашим живим єством часто височить щільний мур надуманих уявлень – серпантин стереотипів, якими особливо густо оплетена культура національна, що потопає в ідеологемах.

«Україна містична»... крайки, плахти, вишиванки... Посаг сімдесятилітніх наречених, що дотліває у скринях. Етнографічна колекція – це особливий світ. Світ старих речей, приречених на смерть, оскільки вмирає культура, що породила їх. Уже в самому акті створення колекції міститься особлива філософія. Колекція потребує неспішності. Вишукування краси в тлінні, краплина за краплиною, – наче казкове відділення від бруду макового зерна. Входження в інший час. Спроба магічного шаманського «повернення душі». Сорочка, витягнута зі скрині померлої господині, винесена з хати, приреченої на руйнування, дивний «магічний» предмет, оскільки для нашого часу вона мертва, недосяжна: вона не пов'язана з нашим часом, і навіть торкаючись її, ми начебто не можемо до неї доторкнутися, подолати цей

realized both as a scenographist and a director. For «Search», DAKH reconstructed a village wedding: viewers sat at wooden tables full of pottery with sour cabbage, lard, vodka, baked potatoes and other food. It was a theatre whose aim was to remove any border between the actors and the audience, to create a common ritualistic-celebratory space – a realistic and surprising world, where each dweller can say: there is a place for me here, a special place, not just as a viewer, but as a participant. It was an emotional theatre rather than intellectual: in reconstructing the environment of everyday peasant life and celebrations as a special form of joint being, this theatre and its scenography were called to draw, to embrace, to force participation, to experience their being here and now, for the co-being was not reconstructed: it happened here with me, with the viewer, at this particular moment. It happened not just to my soul and conscience, but to every cell of my being, for the scenography and the environment were not just visual and spatial images, but also those of color, taste, touch, smell surrounding us on every side, penetrating our every pore. This space was designed for visual, aural, and tactile shock, for the destruction of social masks and for provocation of a different – direct, childlike, open consciousness.

The combination of elements and scenic design was also evident in Troitskyi's «Csongor és Tünde» staged in 2005 at the Veresmarty Theatre (Székesfehérvár, Hungary). While in «Mystic Ukraine», Shakespeare's tragedies were moved to the space of an a-historical Ukrainian Middle Ages and the scenographic space that accumulated all the beauty of the objective world of Ukrainian folk culture, «Csongor és Tünde» shows the opposite trajectory: Troitskyi transfers into modern times a Hungarian folk legend that speaks of the relationships between the world of people and the world of spirits and mythical beings. All the characters are dressed in modern European costumes; the play's music is devoid of folklore motifs, and its scenography creates an image of a living mythological space. The dark surface of water fills almost all of the stage, a sand shore, the black roots of a huge iron tree with a place for musicians (like «Mystic Ukraine», «Csongor és Tünde» had live music on stage). This unbelievable picture of a chthonic world, a world of spirits hiding in the roots at the water's edge, a world of night sounds and whispers, of virgin darkness that shines with the arrival of people with torches whose reflections tremble in the water like huge fireflies – this fairytale coincides with the absolutely realistic world of nature, and they both consist of fragments of various places of action – immeasurably small islands of the world of people sinking in the darkness of a huge unknown world. The legend of «Csongor és Tünde» has folkloric roots but no national ethnographic details, for mythology in this play is treated as a living part of modern Hungarian culture.

As far as Ukrainian culture is concerned, if we return to the complex mosaic of Troitskyi's Shakespeare projects and look into their ornaments and the music of their images, senses and connotations, we quickly come to the realization that the secret of this theatre and its scenography is not in the authenticity of its objective world, but in the true inner essence hidden behind the performance. This essence is in its particular regeneration, transformation -- in its strange metamorphoses. This world is made of old Ukrainian things and is not ethnographic. It is filled with dramatic features that provoke, shock and fascinate, that are madly beautiful and scary. Troitskyi's gift as a director and a scenographist lies in his special manner of seeing things and in his illusionistic, magic ability to transform reality, sometimes turning it upside down, showing off its demon-filled cover. Troitskyi's

розрив. Захоплення етнографізмом – лише слабкі спроби приховати розірваний зв'язок часів, оскільки ми не маємо культу предків і вмираючу культуру цинічно кладуть в труну по суті вже без надії на воскресіння. Її заступає стереотип. Звичний святково-штучний стереотип національного.

Звичка до звикання – особлива форма вбивства. Виїдаючи таємницю речі до денця, випатравши її, ми залишаємо вмирати в непотрібності її спустошену оболонку. Але речі живуть у часі й міняться: змінюється їхнє значення, їхнє звучання в нас. Театр, чутливий до цього руху, здатен зірвати з речі щільну оболонку повсякдення, в яку ми огортаємо в процесі життя всі предмети та всіх істот. Театр здатен воскресити її для іншого життя, дати їй друге дихання.

Якщо ми зазирнемо всередину себе, у свою пам'ять, то побачимо, що те, що ми любимо, живе в нас, складене з окремих найдрібніших, іноді вельми дивних і неусвідомлюваних рис-подробиць. Уся «українська культура» може для нас міститися в особливому відтінку кольору, вся автентичність – в особливому запаху, вся містика – в тембрі голосу, й це неймовірно суб'єктивно, і лише ці дивні деталі дають внутрішньому зорові змогу безпомилково розрізняти в потоці образів справжнє. Погляд як особливе вміння вирізнити ці риси зі свого уявлення про цілість, і, дефрагментувавши абстрактне поняття на дрібки автентичного, поставитися до них по-дитячому творчо – для театру Троїцького це принципово важливо.

Він поводиться з колекцією, неначе дитина, яка потрапила в етнографічний музей і почала створювати з експонатів нові костюми для своєї казкової шекспірівської вистави. Не вдаючись до усталених традицій, він, занурюючись у надра власної фантазії, починає творити образ нового простору, нові образи чоловіків і жінок, відьом і царів, без жодного сорому використовуючи елементи, взяті з інших зал-культур. Так народжуються найнеймовірніші сполучення п'янкої пишноти та грубої простоти, таємниці й оголеності, загадкової вишуканості венеційської маски та грубого цупкого тепла українських килимів і плахт. Так народжувалися переплетення світів, в яких образи, вириваючись із обіймів матерії, що їх народила, зчіпляючись у карнавальному «кривому танці» театру, де український криваво-червоний сполучався із золотом Сходу та чорним шовком, де дикуни-воїни з оголеним торсом билися перед закушканим у чорні вуалі середньовічним блідолицим привидом леді Макбет. Так народжувалися фантастичні істоти: птах з рушників, сонм духів смерті й безмовних ідолів зі степових могил, так з'являлися відьми, молода плоть яких, ледве прикрита гаптованою пазухою українських сорочок, стікала соком. Тут українське змішувалося з орієнтальним і архаїчним, тут змішувалося середньовічне та позачасове. Адже фантазія Троїцького творила світ архетипів, масок, світ позачасового мороку, що панує у головах. Цей світ був зітканий із матерії української народної культури, але відсилав до певного містеріального прачасу й праісторії. Напевно, цей простір можна було б назвать казковим, нереальним, але він був створений із речей, що мали особливу щільність фактур, із речей, сплетених руками, змішаних із кров'ю, потом і слізьми, пропахлих «пилом історії». Речей, які навіть у своєму мовчанні мовлять забагато.

Комусь таке поводження з національним костюмом могло здаватися блюзнірським, але правда полягала в тому, що успішне використання в театрі безпосередньо народного костюма майже неможливе: занадто складно відмити, відчистити його від накладеного на нього стереотипу сприйняття, що просякає в його оболонку, наче плями плісені та купоросу, від мислеформ, що ховаються між стібків вишивки та разків коралів. Стереотипу, що транслювався настільки довго й планомірно, що пройняв усі

work has a very specific touch, a special artistic world that emerges out of his peculiar relationship with culture and time. His belonging to a different culture may have given birth to his ability to see Ukrainian culture from the side, in an «alienated» manner. It's possible, but no more than that.

If one throws away one's pathetic pseudo-patriotic melodramatics and didactic pathos, one can honestly admit that proximity to the past and cultural relations is an extremely complicated thing -- painful and ambiguous -- for there often stands an impenetrable wall between culture and us; it is a wall of speculative impressions, a serpentine of stereotypes, which thickly covers national culture as it sinks in its ideologems.

«Mystic Ukraine»... Dresses and embroideries... Dowries of seventy-year-old brides rotting away in trunks. This ethnographic collection is a world in itself, a world of old things doomed to death, for the culture that gave birth to them is dying. The very creation of this collection is philosophical. The collection requires a slow pace, so that one can find beauty in decay, drop by drop, like a fairy separates a poppy seed from mud. An entry to another time -- an attempt at a magical, shamanic «return of soul.» A dress taken out of the trunk of its dead owner, rescued from a house doomed to destruction; a very strange «magical» object, for it is dead to our time, unreachable: it is unrelated to our time. Even as we touch it, we cannot really touch it or breach this gap. Our admiration for ethnography is a mere sluggish attempt to hide the torn link of times, for we have no cult of ancestors, so the passing culture is cynically placed in its coffin without any hope of resurrection. It is replaced with stereotype, the customary festive-looking stereotype of the ethnic.

Habit is a form of murder. As we devour the mystery of things, we disembowel it and let it die in its unnecessary empty shell. But things live on. Things change: their meaning to us and their music in us change. Sensitive to this movement, the theatre can tear off the viscous cloak of commonness with which we cover all things and beings in the process of life. The theatre is able to resurrect it for another life, to give it second breath.

If we look inside ourselves, into our memory, we will find that what we love dwells within us, composed of tiny individual, sometimes very strange details that we may not be aware of. All of «Ukrainian culture» can be contained within a special shade of color; its authenticity resides in a special smell; its mystique in a tone of voice. All of it is so subjective, and only these strange details let our inner vision unmistakably discern the real thing in the flow of images. A look is a special skill to single out; to separate these features from one's impression of the whole, to defragment one's abstract understanding into the particles of the present, and to treat them creatively as a child – for Troitskyi's theatre this is all of principal importance.

This theatre approaches its collection like a child who finds himself in an ethnographic museum and begins to create new costumes for his fairytale Shakespearean play with the exponents he finds there. Ignoring tradition, it sinks into its own fantasies, creating the image of a new space, new images of men and women, witches and kings, shamelessly using elements from the other culture-halls. Thus comes the birth of the most incredible combinations of intoxicating luxury and crude simplicity, mystery and nakedness, the mysterious refinement of Venetian masks and rough warmth of Ukrainian carpets. Thus comes the birth of interwoven worlds where images break away from the embrace of their mothers and merge in a carnival dance of the theatre , where blood-red Ukrainian blends with the Oriental gold and the black silk, where wild half-naked warriors fight

щілини костюма й запустив коріння у свідомість, поєднавши злочинним зв'язком поняття українського та шароварного, підмінивши народне – псевдонародним, справжнє й функціональне – марнотратною декоративністю.

Ще в «Пошуках втраченого часу» – виставі, що відтворює реальне відчуття сільського святкового побуту, що прагнула достеменно й навіть натуралістично відтворити середовище, яке існує насправді, від народного костюма довелося відмовитися, оскільки він привносив не відчуття достовірності, а дивну й безглузду святковість. Можливо, тому, що український народний костюм давно вийшов із повсякденного вжитку навіть в українських селах, ставши ритуальним одягом, в який вбираються в особливі моменти життя: на весілля, на смерть, у церкву (оскільки перед лицем Божим людина повинна бути вбрана по-особливому).

Троїцький одягнув героїнь своєї першої фольклорної вистави у шиті шовком східні убори. У виставі відбувався пошук життя, творці її ловили зникоме, тремтливе буття, оспівували й оплакували втрачений час, який всякає в землю разом із вологим запахом старих селянських хат, разом із піснями, поморщеними руками та пам'яттю їхніх власників. Дівчата намагалися співати, як старі жінки по селах, і розповідати їхні історії, прагнули передати смак ностальгії, яка лягла тавром невисловленості на їхні вуста. За допомогою вбрання Троїцький викинув героїнь зі втраченого часу, перетворивши на казкових царівен, які зберігають пісні та таємниці роду за межею часу, за межею історії, у позачасовому просторі, де обличчям предків, знанням, пісням і голосам не загрожує смерть. Це дивовижне рішення виявилося несподівано дієвим і точним ходом. Зберігши відчуття автентичного й рукотворного, воно надало етнічному універсальнішого характеру та, що найважливіше, – зруйнувало закоцюблу шкаралущу усталеного, реп'яхом застряглого у свідомості, пострадянського стереотипу сприйняття українського села. При самій лише появі на сцені вишитої української сорочки, цей стереотип викликав із пам'яті фантоми шароварних святкувань і нескінченні ланцюжки україночок у віночках і червоних чобітках. «Українське» слід було відокремити від «радянського», «провінційного» та «кон'юнктурного», і Троїцькому це вдалося. Зберігши у виставі первісність архаїчної української пісні, він паралельно використовує не менш давній східний костюм. З формального погляду це могло здатися блюзнірством, але, як влучно зауважив Пітер Брук, «коли ви маєте справу із сутнісними категоріями, то на практиці дуже добре сполучається те, що в теорії сполучати не можна»[15].

У створених Троїцьким костюмах була жіночність, святковість і водночас відчуття традиційного. У цьому був дивний аристократизм, який утримував акторів від спокуси вдатися до імітації поведінки робітничо-селянського класу, народженої не традиційною культурою, а її вмиранням. Умиранням землі, з якої підло й послідовно вилучали її Дух і віру, вмиранням, що вразило народне аристократичне, просте та чисте, сповнене гідності та міці – саме осердя народного, його споконвічну, традиційну духовну сутність. Троїцький шукає у виставі іншу Україну. Він одягає свою Україну в шовк. Шовк, із якого віддавна шили лише найкраще святкове вбрання; в шовк, костюми з якого носила українська шляхта – символ достатку та вишуканості; шовк, ризи з якого були на святих в українських церквах, оскільки насправді зв'язок із культурою Сходу був не лише у давньому індоєвропейському корінні. Навіть українські шаровари, як і багато які інші елементи козацького костюма, мають за джерело традиційний турецький одяг.

Уже в першій виставі циклу Троїцький відмовляється від

[15] Брук П. Преимущества маски// Блуждающая точка. – СПб.; М.: АРТ. – 1996.

in front of the veil-covered medieval paleface ghost of Lady Macbeth. Thus comes the birth of fantastic beings: a bird made of embroidered rushnyks (towels), a host of spirits of death and speechless idols from the steppe graves, witches whose young flesh was too juicy to be hidden behind the collar of Ukrainian dresses. Here, the Ukrainian merged with the Oriental, and the archaic blended with the medieval and the out-of-time. For Troitskyi's fantasy created a world of archetypes and masks, a world of out-of-time obscurantism of the mind. This world was woven out of the material of Ukrainian folk culture. However, it hinted of some mysterial pre-time and pre-history. This space was probably more fairytale and surreal than not, but it was created with objects of especially dense textures: hand-made objects wet with blood, sweat and tears, soaked with the «dust of history» -- objects that spoke too much even in their silence.

Some consider it blasphemous to treat the national costume in this manner, but the truth is that any successful use of folk costumes is practically impossible in the theatre : it is too difficult to wash them, to cleanse them of either the stereotypes attached to them or the stains of thought-forms that eat it like mildew or vitrol that hide between the stitches of embroidery and the scattering of corrals. This stereotype was broadcast for so long and so insistently that it has penetrated every hole in the costume; it got rooted in the consciousness; it established a criminal relation between the terms of «Ukrainian» and sharovary (Ukrainian folk trousers), substituted the «folk» with «touristy,» genuine and functional – empty decoration.

Even in DAKH's «In Search of the Lost Time» which restored the real surrounding of a village festival and strove for a natural and genuine restoration of the environment, no folk costume could be used. It would have robbed the play of that sense of authenticity by introducing strange and foolish festivity, probably because the Ukrainian folk costume has long since become old-fashioned even in Ukrainian villages and turned to ritualistic clothing worn only during special occasions: for a wedding, in death, for church (to be dressed for God like for death).

Troitskyi clothed the heroines of his first folkloric play in oriental dresses. In this play, they sought and lost the meaning of life, sang and cried about lost time and the time departing along with the smell of old moldy farmhouses, along with the songs, wrinkled hands, and memories of their owners. These girls tried to sing like old women, to tell old women's stories, to share the taste of nostalgia that has placed the seal of unspoken feelings on their mouths. With this, Troitskyi ejected them out of lost time, thus making them fairytale queens who keep the songs and mysteries of their families outside time and history, in an a-temporal space, where no death threatens their ancestors, knowledge, songs, and voices. This strange solution turned out to be unexpectedly effective and accurate: it preserved the sense of the genuine and authentic but gave the ethnic a more universal nature. Even more importantly, it destroyed the rusty shell of the post-Soviet stereotype of Ukrainian villages that has stuck like a rusty nail in people's minds and, at the first sight of an embroidered Ukrainian shirt on the stage, evokes the phantoms of sharovary festivities and endless lines of Ukrainian girls in wreaths and red boots. The «Ukrainian» had to be separated from the «Soviet», the «provincial» and the «opportunistic,» and Troitskyi manages it. In his play, he kept the authenticity of the archaic Ukrainian song, but at the same time used old oriental costumes. From a formal point of view, it might have seemed blasphemous but, according to Peter Brook's

[15] Brook P. The Advantages of a Mask // A Wandering Point.- St.P.; M.: ART, - 1996. – p. c

безпосереднього цитування реальності. Він шукає звук, співмірний із його внутрішнім відчуттям України, тієї, в якій образи народних ікон, пронизливі й приголомшливі архаїчні голоси народної музики змішуються із сучасною реальністю: політичною руїною, безідейністю і щоразу виразнішим культурним геноцидом. Він не оцінює, а віддзеркалює позачасову національну драму, намагається розкрити її метафізичне коріння, закладене, згідно з його відчуттям, у самому фундаменті української культури. Еволюцію його погляду на поняття «українського» можна простежити й через метаморфози, що відбуваються з костюмом.

Упродовж циклу колекція народного вбрання зазнає найнеймовірніших трансформацій. Троїцький поводиться з нею, як із конструктором, що дає змогу моделювати новий костюм, нові образи, які відповідають темі та задумові постановок. Здається, спочатку його найбільше захоплює соковитий, насичений колорит, глибина фактур і архаїчність українського одягу. Лише в останній виставі циклу святкова декоративність народної культури відступає, являючи цілковито інший світ. Царство старовинних речей несподівано зажило в «Лірі» інакшим життям, оголивши Україну, якої жахається й уникає пам'ять тих, хто пізнав її. Жахається й соромиться, оскільки життя тих, хто народився в її череві, – це шлях утечі від убозтва та безнадії, від злиднів і занепаду, що лежить на межі людського й поза цією межею.

У «Лірі» вона несподівано перетворилася-обернулася на сонм образів і почвар. Вона оголила свої рани: розкопавши могили, знайшла фантом пам'яті, оголивши себе, як оречевлений морок. Вона стала шепотом часу, від якого ми намагаємося втекти, сховатися, якого хочемо зректися.

Так, це був світ України, але народне набуло тут зовсім іншого звучання й виявило приховане знання мешканців урбаністичних світів про те, що українське село, яким прокотилася пекельна машина колективізацій і режимів, уже давно є не джерелом життя, не пасторальним едемом або надійним сховком традицій, а кладовищем життів і доль, народжених у ній – просочена бідністю та злиднями «земля обітована», могила нездійснених доль і життів, похованих у нестерпності. Це привид голоду, що живе в поколіннях і дивиться розплющеними очима в осердя снів. У «Лірі» він отримав своє обличчя – землисті, вкриті трупними плямами образи посмертних масок, одягнуті на живі обличчя акторів. Архаїчний пратеатральний знак, що воскрешає стародавній культ предків, пронизав полісемантичне поле вистави червоною ниткою антропології, змушуючи припадати вухом до землі й крізь гомін карнавалу слухати її надра, оскільки «Лір» малює світ як царство мерців.

Як і «Пролог до «Макбета», це – позачасовий, міфологічний, потойбічний простір. Це загробний світ, що нескінченно відбивається у дзеркалах часів. Це вистава про важке нічне жахіття, смертний сон колективних національних сновидінь, химерне переплетіння непоєднуваних культур, образів і знакових систем, сполучених методом брутального монтажу. Театр, що, на перший погляд, нагадує монтаж атракціонів, побудований на надскладному сплетінні культурних, антропологічних, національних і театральних кодів.

Червоною ниткою в цьому задзеркальному ходінні по муках між українським Середньовіччям (саме з нього виведено народний костюм і пісню), шекспірівським Середньовіччям «Ліра» та Середньовіччям сучасності (в «Лірі» знайшов своє знакове відображення пострадянський період початку 90-х – мафіозний світ, на морфологію якого своєю чергою наклав відбиток створений кінематографом міф про західний гангстерський едем і вся притаманна йому образність), так от, червоною ниткою в цьому лабіринті синтезованих

apt observation, «When you deal with essential categories, you can practically combine very well the things that would never combine theoretically.»[15]

The costumes he created were feminine, festive, and traditional. They were strangely aristocratic, which held the actors back from the temptation to imitate the manners of workers and peasants that were born not by traditional culture but out of its dying. The dying of the earth from which its Spirit and faith were extracted gradually and disgustingly; a dying that affected the folk aristocracy, the simple and the pure, the decent and the strong – the very heart of folk culture, its traditional spiritual essence. Troitskyi seeks another Ukraine in his play. He clothes his Ukraine in silk, from which only the best dresses were ever sewn; silk from which only the Ukrainian elite made suits. Thus, it was the symbol of well-being and refinement; silk whose vestments were seen on Ukrainian saints in Ukrainian churches. The connection with oriental culture was not just in ancient Indo-European roots; even Ukrainian sharovary, like many parts of Cossack clothes, came from the traditional Turkish style.

Even in his first play of this cycle, Troitskyi refuses to copy reality directly. He seeks for a sound that would reflect his inner sense of Ukraine; a Ukraine where folk icons and the penetrating and outstanding archaic voices of folk music blend with the modern reality of political ruins, lack of ideology and growing cultural genocide. He does not assess; rather, he reflects the a-temporal national drama, trying to reveal its metaphysical roots that, as he believes, can be found in the very foundations of Ukrainian culture. The evolution of his view of what is «Ukrainian» can be traced, among other things, through the metamorphoses of the costumes he uses.

Throughout the cycle, his collection of folk dresses go through unthinkable transformations. Troitskyi treats the costumes like a construction-kit that lets you create a new costume and new images according to the theme and design of the play. First he seems drawn mostly to the colorful depth of texture and the archaic character of Ukrainian clothing. Only in the last play of the cycle, the festive decorativeness of folk culture steps back to reveal a totally different world. The kingdom of ancient objects found new life in King Lear, exposing the Ukraine that terrifies and haunts those who knew her. They fear her and feel ashamed, for the life of people born in her is a path of escape from poverty and hopelessness, misery and decay lying on the border of human nature and beyond.

The collection has «turned around», for in Troitskyi's hands every object became capable of «turning around», which, if one accepts ethnography, is a skill only of living beings. His collection, however, was a living being and, in King Lear it suddenly turned to be a host of images and grotesque figures. It revealed its wounds, uncovered graves, discovered a phantom of memory, bared itself like materialized darkness. It became the whisper of time -- a time we try to flee, hide from, deny…

Yes, it was the world of Ukraine, but its people took on a completely different tone and uncovered the hidden knowledge of urban dwellers that the Ukrainian village, maimed by the hellish machine of collectivization and regimes, has long since lost. It is no longer a pastoral Eden or a safe-keeper of traditions, but a cemetery of lives and destinies born in it – soaked with poverty and grief, «The Promise Land,» the grave of unfulfilled fates and lives buried in unbearable circumstances. It is a ghost of the Great Famine that lives on in generations and stares with wide eyes inside one's dreams. «King Lean» gave it a new face – earthly faces of death masks covered with death spots and worn by the living faces of actors. The archaic pre-theatrical sign that resurrects the ancient cult of the ancestors has pierced through the play's polysemantic field with the

Троїцьким сенсів, форм, стилів і ідей став виокремлений із шекспірівської трагедії «міф» або «антиміф» про жахливий крах потворної імперії, який у «шекспірівському циклі» виростає в метасюжет про саморуйнування нації.

«Король Лір» – феноменологія розпаду. Символом імперії в Троїцького стає білий порошок. Торгівці наркотичними видивами – володарі царства ілюзій і сп'яніння – постають у першому акті в дивній стилізації, яка нагадує щось подібне до неймовірної суміші картин Серджо Леоне, раннього Тарантіно та Вендерсового «Готелю мільйон доларів». Це театральна стилізація німої уповільненої кінострічки в жанрі вестерн, що метафорично розповідає через історію шекспірівського «Ліра» притчу про час та національний самогеноцид.

У цій мистецькій конструкції костюм, позбавлений слова, цілковито позбавлений шекспірівського тексту, отримує місце однієї з найважливіших знакових систем. Він не лише створює середовище, миттєво змальовує типи й усе павутиння соціальних взаємин, типізує й соціалізує персонажів. Смерть, Король-наркобарон, Дочки-наречені, Блазень, Офіціанти – впізнавані типи, образи-кліше. Троїцький змішує в мистецькому тексті часи, стилі, епохи й естетики, користуючись образом як формулою. Він зіштовхує епохи й часи, і тканина вистави вибухає низкою смислових зв'язків і разючих узагальнень.

Вестерн як простір і час, де не діє закон, світ, у якому зруйнувалася вертикаль усіх підвалин і матерія буття, розпливаючись, плазує по горизонталі нескінченно дикого ландшафту. Це перехід суспільства через пустелю, час поділу землі, влади, капіталу та живих душ. Час середньовічних кривавих звичаїв.

Країна мерців, голоти з чорними обличчями, чиє життя було вивернуто навиворіт сталевими пальцями почергових режимів. У «Лірі» грають люди-зомбі, маски, що здійснюють соціальний ритуал. Голова має догідливо нахилятися до миски з наркотичним варевом страхів і ілюзій. Спроба непокори карається у цьому світі смертю, перед якою відбувається колективна наруга над жертвою. Тотемне, родове в цьому разі виявляє себе як відсутність індивідуальної свідомості та волі. Світ, у якому зруйновано поняття особистості. Відчуття й поняття аристократичного зламано в людині. В підґрунті існування лежить приниження. Це особливий замкнений світ, побудований на дивному культі, в основі якого лежить страх і знеособленість, оскільки в ньому немає віри й молитви, але є страх, якому, заглушуючи його, слід приносити жертви. Розмірено й безмовно, наче в пеклі.

Міфологія і морфологія колекції увійшли в «Лірі» у дивний резонанс. У речах почала звучати темна історична пам'ять, посмугована шрамами війн і репресій, пам'ять приреченості та розпачу світу, засудженного на смерть. Другий акт «Ліра» – це вицвілі, виблаклі вбрання, костюм позбавлено святкової білоти української сорочки, білі «рушники» на чорній землі, селяни з чорними обличчями. У грузькій розміреній ритуальності «Ліра» наче німий крик мертвих ротів звучить образ 30-х – фантом Голодомору.

«Король Лір» Троїцького – це міста мертвих. Відбитки, зняті з облич живих акторів, наче відшарована «шкіра». Застиглі зліпки життя, зліпки тліну, що стали масками з розверстими, як у мертвих риб, вустами та очницями, створили абсолютне відчуття мертвої плоті. Ми з дитинства знаємо, що смерть виглядає саме так, тому що це образ першої маски – маски смерті – найдавнішої ритуальної маски, створеної в доісторичні часи з відчищених від м'яса черепів предків.

Історія виникнення і розвитку маски – це окрема, цілком особлива сторінка в історії дахівської сценографії та костюма. Перші маски (маски Старої та Раскольникова) було створено Ігорем Лещенком ще для прологу

red thread of anthropology. It made the audience give ear to the earth and listen to its bosom through the noise of songs and carnival, for King Lear pictures the world as a kingdom of kidnapped corpses.

Just like «Macbeth. Prologue», Lear's is an extra-temporal mythical otherworldly space. It is the afterworld that is endlessly reflected in the mirrors of time. This is a play of a sticky nightmare – a death dream of collective national dreams – an intricate combination of immiscible cultures, images and systems, assembled via forceful montage. This theatre looks like a montage of attractions; it is built on an extremely complicated web of cultural, anthropological, national and theatre codes.

«King Lear» reflects the post-Soviet period of the early 90's – the world of mafia, whose morphology was also impacted by the film-created myth of the gangster Eden in the West. Folk costumes and songs were born in the Ukrainian Middle Ages. In this mirror-world wandering between Ukrainian and Shakespearean Middle Ages, «King Lear» follows a certain red thread. In the labyrinth of meanings, forms, styles, and ideas synthesized by Troitskyi, the red thread is Shakespearean tragedy's «myth» or «anti-myth»: the horrible collapse of a terrible empire, which, in the «Shakespearean Cycle», develops into a meta-plot of the self-destruction of a nation.

King Lear is a phenomenology of disintegration. Troitskyi's symbol of empire was white powder. Traders in drugged visions are rulers of the kingdom of illusions and intoxication. In the first act, they are hyper-stylized, presented as a mix between Serge Lione, early Tarantino and Wim Wender's « Million Dollar Hotel».This theatrical stylization is a silent and slow western, metaphoricaly using Shakespeare's King Lear to tell the parable of time and national genocide.

In this artistic construction devoid of the words of Shakespeare's text, the costume becomes one of the main sign-systems. It does not only create the environment, immediately drawing every type and web of social relationships, but typifies and socializes its characters. Death, Drug-Baron King, engaged daughters, Jester, Waiters – all these types are well recognized, cliches, even. Troitskyi mixes times, styles, epochs and aesthetics in one artistic text, using images as a formula. He confronts epochs and times, breaking the fabric of the play with a chain of semantic connections and shocking generalizations.

As a piece of space and time with no laws in effect, where the vertical of all foundations and matter has collapsed, this western creeps along the horizontal of an endlessly wild landscape. This is the passing of society through the wilderness; a time for the distribution of land, power, capital, and living souls; a time of bloody medieval mores.

A land of corpses, beggars with blackened faces, whose lives are turned inside out by the steely fingers of changing regimes, King Lear has zombies and masks for its characters, playing a social ritual. The head must bend survilely to the bowl of drugged mixture of fears and illusions. An attempt at defiance in this world is punishable by death, following the collective abuse of the victim. The totem is seen as an absence of individual conscience or will. This is a world where all personality is eliminated. All aristocratic upbringing has been crushed. Existence is based on humiliation. This is a special, closed world, built on a cult, on the basis of fear and anonymity. There is no faith in it, no prayer; there is only fear. And to silence this fear one must sacrifice to it. Everything is measured and silent, like in hell.

The mythology and morphology of the collection in King Lear had a strange resonance. Objects began to resound with the dark historical memory scarred by wars and repressions, with the doom and despair of a world sentenced to death. The second act showed faded clothes, costumes that lost the

*«...Четвертого лишнего...»*. З часом він створює цілу колекцію масок для вистави «Кам'яне коло».

Маски Ігоря Лещенка позбавлені життєподібності, вони виопуклюють і гіперболізують риси обличчя, створюючи впізнаваний тип, яскравий характер. Величезні носи, пухкенькі губки та червоні щічки огрядних дівчат, підняті брови й кирпаті носи, об'ємні коси красунь і лискучі маківки козаків. Ці маски сповнені гротеску, пройняті характерністю й національним колоритом, вони казкові. Лещенко дивиться на обличчя, наче крізь величезне збільшувальне скло, що загострює риси обличчя, виставляє на загальний огляд його вади та чесноти, акцентує своєрідність, виявляє характер. Як криміналіст, він досконало знає зв'язок між фізіогномікою та психологією й вирізняє в обличчі головне. Проте його погляд завжди іронічний. Якоюсь мірою творіння Лещенка самодостатні: вони є «портретом», і виразні навіть без актора та його гри. Велетенські маски «Кам'яного кола» – це щось середнє між маскою та великою вертепною лялькою, що загалом має коріння в традиції вертепу та народного театру.

Зовсім інакше він вчинив, створюючи маски духів для вистави «Пролог до «Макбета», але й тут його так само незмінно живить почуття, коріння якого – в язичницькій українській чи радше праукраїнській культурі. Велетенські обличчя позбавлених душі похмурих ідолів із давніх могил, циклопи й семиокі образи кинутих у непам'ять богів можна було б назвати похмурими та розлюченими, якби вони мали в собі хоча б щось людське. Але вони не мали, оскільки це були сили й духи, випущенні з вологої пітьми боліт, лісів і надр землі.

Це були останні маски Лещенка. Наступним щаблем в історії дахівських масок стали маски Наталії Мариненко, створені для вистави «Річард ІІІ. Пролог». Нового майстра масок – творця гіпсових облич і голів, велетенських тварин і ляльок із сіна, казкових убрань-квітів, що сяють у темряві, велетенських паперових об'єктів – «ДАХ» набув у лиці Наталії Мариненко й Олексія Нужного завдяки постановці «Українського Декамерону», яку Троїцький у 2005 році здійснив на сцені Одеського українського академічного музично-драматичного театру імені В. С. Василька. Для робіт на великій сцені Троїцькому потрібен був художник, але він запросив до співробітництва не сценографа, а молоду одеську майстриню, яка перед тим працювала як художник-кераміст. Наталія Мариненко створює для «Декамерону» зіткані зі світляних неонових ниток вітряки, будиночки, хрести, що зберігають у теплій тиші ночі тендітні місячні оболонки, наче осяяні зсередини магічною присутністю невидимих істот. Ця неонова інфернальність, вишита на чорній канві сцени, зануреній у непроглядну темряву, вносила в простір містичне відчуття поминальних русальних свят, таємничу атмосферу обтяженої видіннями української ночі. Неонові об'єкти, які, хоч як дивно, вельми органічно вписалися в натуральне середовище «Українського Декамерону», згодом породили в театрі «ДАХ» цілу серію «неонових» костюмів і декорацій, що розгортали напрямок, перейнятий від Андрія Бартєнєва. Їх Троїцький і Мариненко використовували в театральних перфомансах.

Так у театрі «ДАХ» з'явився ще один художник. Художник, який яскраво та оригінально продовжив закладену Лещенком тему маски і розвинув її в найважливішу й невід'ємну частину твореної Троїцьким мистецької системи. Маски Мариненко дивовижно театральні. Зберігаючи авторський почерк, вони органічно вписалися в театральну естетику Троїцького, ставши одним із центральних елементів цілісної мистецької системи.

У «Річарді ІІІ» маска – обличчя ляльки. Друга частина метафізичного політичного театру «Трагедій влади» являє людину-іграшку – маріонетку, позбавлену власної волі та

festive whiteness of Ukrainian dress, white rushnyks on black soil, and peasants with blackened faces. The strictly measured rituals of «King Lean» are like a mute cry of dead mouths. Here is a picture of the 1930s – the phantom of the Great Famine.

Troitskyi's «King Lear presents a city of the dead. Molds of the faces of living actors look like peeled off «skin». Frozen molds of life and decay become masks with wide open mouths and eye sockets, like fish, creating the absolute reality of dead flesh. We always knew that this was what death looks like, because the image of the very first death we ever face – the death mask – is the most ancient ritual mask of pre-historic times, made of ancestors' skulls.

The history of the mask and its development is a separate page in the history of DAKH's scenography and costume. The first masks (those of the Old Woman and of Raskolnikov) we made by Igor Leschenko for the prologue to «Fourth Man Out». Later, he made a whole collection of masks for «The Stone Circle».

Igor Leschenko's masks have no likeness to life. They emphasize and hyperbolize certain facial features to create an easily recognizable type: huge noses, plump lips and bright red cheeks of stout maidens; upturned brows, snub noses and thick plaits of belles, the glossy bald heads of Cossacks. These masks are grotesque, full of character and national color. They are fairy. Leschenko looks at a face as though through a huge magnifying glass that accentuates every feature, highlighting its defects and virtues, emphasizing uniqueness, finding character. As a criminalist, he was well aware of the connection between physiognomy and psychology, so he is able to point to the main feature in every face. He is also ironic. In a way, Leschenko's creations are always self-sufficient: they are «portraits,» expressive even without an actor and his craft. The huge masks of «The Stone Circle» are something between a mask and a nativity doll, both of which originate in nativity tradition and folk theatre .

He followed a different path in creating masks for the ghosts of «Macbeth. Prologue.» But even here we get the feeling of roots that go back into Ukrainian pagan or rather pre-Ukrainian culture. The grand faces of dark inanimate idols from old hills, Cyclopes and seven-eyed countenances of discarded gods could only be described as gloomy and fierce if indeed they had any human features in them. But they didn't, for they were forces and spirits freed from the damp darkness of swamps, woods and the bowels of the earth.

These were the last masks made by Leschenko. The next stage in the history of DAKH's masks were those made by Natalia Marynenko for «Richard III». She made her masks in the form of cast faces and heads, big hay animals and dolls, flower dresses that shone in the darkness, and large paper objects. DAKH found Natalia Marynenko and Alexey Nuzhnyi through «Ukrainian Decameron», a play Troitskyi staged in 2005 at the Odessa-based Vasylko Ukrainian Theatre of Academic Musical and Drama Arts. To work on such a big stage, Troitskyi needed a new artist, but he did not invite a scenographist. Instead, he invited a young artist from Odessa who had previously worked only as a ceramist. For «Ukrainian Decameron», Marynenko weaved shining neon mills, houses, crosses, and fragile moon shells in the soft night. They looked as if invisible creatures were magically present inside them. This neon infernality, embroidered against the black darkness of the stage, gave a mystical feeling of memorial festivities by mermaids, a mysterious atmosphere of Ukrainian nights heavy with visions. Strange as it may seem, her neon objects blended organically with the natural environment of «Ukrainian Decameron». Later, DAKH started a whole new series of «neon» costumes and decorations. Troitskyi and Marynenko used them in theatre performances. They developed this trend after A. Bartenev.

свідомості. Це «театр Карабаса-Барабаса»: іграшкові люди в декоративних барвистих костюмах витанцьовують у прозорій чистоті японського простору нескінченну, як туземне свято, церемонію, що переводить їхнє життя в небуття. Річард ламає життя, наче сірники, але він сам лише жалюгідна маріонетка в руках Ніщо. Здається, що за масками «Річарда III» порожнеча, що ці білі «маски порожнечі» крадуть у людей їхні обличчя та душі.

Вони справді «крадуть» їх. Зліплені з пап'є-маше поза межами будь-яких технологій і канонів виготовлення, ці маски – застигла суб'єктивність, «брехня одного, одягнута на обличчя іншого». Дивовижно, але з цього порушення традицій, яке в іншому театрі мало б руйнувати мистецьку тканину вистави, створюючи брехливе, хворобливе й відразливе відчуття, в «Річарді» народжується образ і мистецьке висловлювання. У парадоксальний спосіб нетрадиційна, поспіхом зроблена форма увійшла в резонанс із внутрішньою суттю, з темою вистави. Барвисте, святкове дійство «Річарда» – образ безглуздої фантасмагорії, ім'я якій «український містечковий політичний театр». «Річард III» – це своєрідний «східний театр по-українськи» – беззмістовний і дикий ритуал, за яким немає міфу, школи, духовної традиції, канону, філософії, немає прагнення до точності та досконалості – є лише невситиме хамське бажання людського «Его» до самовираження та влади. Маска, лялька дахівського «Річарда» – не «модель», а гра випадку та суб'єктивності, беглузда декоративна вихолощена форма. «Річард III» – кривава гра порожнечі – ритуал жертвопринесення, суть і сенс якого давно втрачено.

Сценографія «України містичної» – дивне вираження часу, який не творить свого канону, своєї культури. Створюючи мистецький світ, Троїцький використовує лише матерію прадавніх щоденників часу та чисті стихії, такі як вогонь і воду, маски (як зліпок із живого обличчя). Він знаходить красу в умиранні, бачить її в минулому та чистоті не зачеплених культурою первнів. Створити переконливий сучасний театральний костюм, костюм, який би був екстрактом життя і предметно-речових характеристик для цього театру, проблематично, оскільки нова, позбавлена минулого матерія своєю променистою наповненістю програє перед річчю справжньою, річчю музейною.

Театр Троїцького до самозабуття, закохано, захоплено вишукує красу. «Україна містична» – це приголомшливе квітування краси, але в цих виставах вона завжди співіснує з жахом і смертю. І якщо дослухатися, можна почути, що відгомін смерті лунає у самих речах, приречених на вмирання людьми без коріння. Це життя між Еросом і Танатосом. У цьому велич і суть цього театру.

Книга тіней

Якщо уважно розглядати хроніку дахівського життя: повільно, без поспіху, підносячи до світла й детально вивчаючи кожен кадр… у кіно в русі стрічки, в безперервній низці картин є те, що народило кінематограф таким, яким він є: місце склеювання, точка завмирання… мить, коли на стику двох реальностей народжуються нові сенси, виникає реальність фільму. Мистецьке життя «ДАХу» змонтоване «через чорне». Між двома епохами сцена «ДАХу» пройшла фазу затемнення. Морок, непроникний морок огорнув сцену щільною тьмою. Тьма єгипетська… Тьма, що темніша від найчорнішої темряви, темніша від тихої безмісячної ночі. Морок сховав усе. Крім дихання. Крім присутності. Крім людського голосу.

*«Девочка со спичками»* за п'єсою KLIMа нагадує крок у

Thus DAKH acquired a new artist, an artist who brightly and originally continued the evolution of Leschenko's mask, developing its important and indispensible role in Troitskyi's system of art. Marynenko's masks are very dramatic. They preserve their author's signature but became part and parcel of Troitskyi's drama aesthetics. They are now one of the central elements of his whole artistic system.

In Richard III, a mask is the face of a puppet. The second part of the metaphysical political drama, the «Tragedy of Power», shows a human puppet devoid of all will and consciousness. This is the «theatre of Karabas-Barabas»: human puppets in bright costumes dancing in the transparent purity of a Japanese space in a never-ending ceremony that resembles an aboriginal dance and leads them into non-life. Richard breaks lives like matches, but he too is a mere puppet in the hands of Nothing. It seems that the masks in «Richard III» hide only emptiness; these white «masks are void», stealing people's faces and souls.

They do «steal» them. Manufactured with no thought of technology, these papier-mâché masks are frozen subjectivity, one's «lie put on the face of another.» Strangely, this violation of traditions, which would have disrupted the artistic fabric of a play in any other theatre by forcing deceptive, painful and repulsive feelings, gives birth to an image, an artistic expression in «Richard III». Paradoxically non-traditional and hurriedly made, this form blended with the inner essence and theme of the play. The bright and festive action of«Richard III» is a ludicrous phantasmagoria by the name of the «Ukrainian provincial political theatre.» «Richard III» is a sort of «oriental theatre in Ukrainian» – a senseless and absurdly wide ritual that uncovers no myth, no school, no spiritual tradition or canon, no philosophy or striving for accuracy and perfection. It contains only the insatiable boorish desire of the human «Ego» for self-expression and power. Masks and puppets of DAKH's «Richard III» are not a «model», but a game of chance and subjectivity, a meaningless and empty form. «Richard III is a bloody game of emptiness, a sacrificial ritual whose sense and meaning have long since been lost.

The scenography of «Mystic Ukraine» is a strange expression of time that creates no canon or culture of its own. In creating this artistic world, Troitskyi used only the material of ancient diaries and such pure elements as fire and water. His masks are prints of living faces, and so they are elements too. He finds beauty in dying; he sees beauty in the past and in the purity of the untouched cultures of the primary foundations. To create a convincing modern-looking theatrical costume that would be an extract of life and objective characteristics of this theatre is problematic, for new material, without the past but with its shining density, loses to the real objects stored in museums.

Troitskyi's theatre is focused on a devoted and enthusiastic search for beauty. «Mystic Ukraine» is a stunning blooming of beauty, but it always coexists with horror and death in his plays. And if we listen hard, we can hear the sound of death in objects that are doomed to die like people without any roots. This is life between Eros and Thanatos. This is the greatness and the essence of this theatre .

The Book of Shadows

If one looks carefully at the chronicle of life at DAKH as it slowly comes to light, and studies every step of the way, one will see the movement of film in it, the continuous succession of stills. This is how cinematography was born: the place of gluing together, the point of freezing… the moment when the edge between two realities brings new meaning, new reality. The artistic life

чорну діру Всесвіту. Через п'ятнадцять хвилин після початку вистави акторка попереджає, що за мить зникне світло. Його єдиним джерелом залишиться коробка сірників – 60 сірничків, які акторка запалює протягом вистави. У цій алюзії на однойменну казку Андерсена KLIM заклав, можливо, найпотужнішу сценографічну ідею останнього часу. («Останній час», «останні часи», «останні театральні часи» виникає, шкребеться, проситься на папір: сонячне затемнення, знамення-провіщення «останніх часів» – ще одна паралель, що відчитується в полісмисловому тексті KLIMівської п'єси).

*«Девочка со спичками»* – «Чорний квадрат» у театрі. Театр, що існує поза сценографією. Театр, звільнений із полону пощерблених століттями форм і затертих ідей, що несуть на собі тавро пам'яті «задника». Це смерть зримих оболонок. Нульовий цикл у сценографії. Морок поглинає предметну реальність сцени. Він знищує можливість «лицедійства» й воскрешає театр як екзистенцію спільного буття, можливість сповідальності та щирості. Театр, звільнений від публічності. Театр, що забирає в глядачів і акторки їхні машкари та тіла. Тут кожен залишається наодинці. З текстом, з голосом акторки, із самим собою. Голос торкається внутрішніх струн. Образи проходять перед внутрішнім поглядом, наче тіні у промені камери обскура. Можна плакати й сміятися. Ти вільний. Бо невидимий. Звільнені від свого обличчя, ми отримуємо особливу свободу бути собою. Морок оголює душі. Морок воскрешає театр пам'яті. Найдавніший балаганний трюк «Тьма єгипетська» тут набуває іншої глибини впливу, сили та могутнього психологічного знаряддя.

*«Девочка со спичками»* – п'єса про театр, занурення в найглибшу реальність театру. Згідно із сучасним юнгіанським аналізом казковий образ «дівчинки із сірниками» символізує душу, що бездумно спалює свої творчі сили, щоб зігрітися в холодному та ворожому світі, душу, що гине у світі ілюзій. Ця робота стала в історії «ДАХу» точкою переходу: «Девочка со спичками» – остання вистава «старого» «ДАХу». «ДАХу» *«Кристалла»*[16], «ДАХу» *«Одиноких всадников Апокалипсиса»*, «ДАХу» оглоблінських акторів, «ДАХу» *«…семи дней с Идиотом…»*, «ДАХу» курсу[17]. Десь у цій точці зміна набула повноти завершеності. Дві вистави, між якими складно знайти хоч би щось спільне: *«Девочка со спичками»* і «Смерть Гоголя» стали для «ДАХу» лімінальними точками «виходу» та «входу» в новий театральний вимір. Зміна поколінь, зміна принципів існування театру, зміна філософії, зміна естетики.

Троїцький не наважився назвати наступний театральний проект виставою. «Смерть Гоголя» подібна до примарних картин пам'яті, що висвічуються у темряві. Вистава про метафізичний простір смерті, про простір між світами. Вистава, яка гралася не на сцені «ДАХу».

За три місяці після прем'єри *«Девочки со спичками»* дахівська сцена спорожніла. Трупа «ДАХу» з головою занурилася у підготовку першого «ГОГОЛЬFESTу»[18]. Відкриття фестивалю стало дивовижним прикладом наповнення й театралізації нетеатрального простору.

Уперше «ДАХу» трапилося працювати з простором колишнього військового заводу «Арсенал» 19 травня 2007 року на відкритті виставки проектів-фіналістів Міжнародного конкурсу візуальних мистецтв «ЕЙДОС 2006/07». Перфоманс «ДАХу» «Білий Босх» відкривав виставку й став однією з її значущих мистецьких подій. «Білий Босх» став передісторією тривалих стосунків «ДАХу» і ще зовсім свіжого Культурно-

[16] «Кристалл» – освітній проект Бориса Юхананова, що був здійснений в ЦСМ «ДАХ» у 1997–1999 рр.

[17] У 2003–2007 рр. Влад Троїцький викладає у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Частина акторського курсу складе основу молодої трупи театру «ДАХ».

[18] Міжнародний фестиваль сучасного мистецтва «ГОГОЛЬFEST» засновано в Києві 2007 року завдяки співпраці ЦСМ «ДАХ» і Культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал».

of DAKH was assembled «through the black.» Between two epochs, the stage of DAKH went through a phase of darkening. Darkness, total darkness covered the stage. Egyptian darkness… darker than a moonless night. Darkness hid everything. Except breath. Except human voices.

«A Girl and Matches», from KLIM's script, is like a step into a black hole of the Universe. Fifteen minutes into the play, the actress warns of a blackout. The only source of light will be a matchbox – 60 matches that the actress lights for the rest of the play. In this allusion to Andersen's tale, KLIM put in possibly the strongest scenographic idea of «the last time.» («Last time», «last times», «last theatrical times» emerge, scratching, onto the paper: solar eclipse as a sign of the «last times» is another parallel peeking out of the many meanings of KLIM's play).

«A Girl and Matches» is a dramatic version of the «Black Square»: a theatre that exists outside scenography, a theatre free from the captivity of age-devoured forms and worn-out ideas, with the brand of the «background» memory. It is the death of visible shells. A zero cycle in scenography. Darkness consumes the objective reality of the stage. Darkness destroys all possibility of «mummery» and raises theatre as the existence of co-life, an opportunity to confess and be sincere. A theatre that is free from the public. A theatre that robs its audience and actress of their guise and bodies. Everyone here is alone. Alone with text, with the actress' voice, with oneself. Her voice touches their inner strings. Images fly by the inner eye like shadows in a camera ray. You can laugh and cry. You are free. For you are invisible. Free from our personalities, we find particular freedom to be ourselves. The darkness bares the soul. The darkness resurrects the theatre of memory. The ancient circus trick of the «Egyptian darkness» finds a different depth of influence here, the strength and depth of a strong psychological method.

«A Girl and Matches» is a play about theatre . It is the immersion into the «utter reality» of theatre . According to modern-day Jungian analysis, the image of «a girl and matches» symbolizes the soul that mindlessly burns out its creative forces to get warm in a cold and hostile world; a soul dying in the world of illusions. This work became a milestone in DAKH. «A Girl and Matches» is the last play of the passing «old» DAKH. The DAKH of the «Crystal»[16] the DAKH of the «Lonely Horsemen of the Apocalypse» the DAKH of Ogloblin's actors, the DAKH of «...Seven Days with the Idiot...» the DAKH of the course.[17] Somewhere at that point, the exchange became complete. Two plays that have practically nothing in common: «A Girl and Matches» and «Gogol's Death» became for DAKH the liminal points of «entry» and «exit» into a new theatrical dimension. The change of generations, the change of principles of existence of a theatre , the change of philosophy, the change of aesthetics.

Troitskyi did not dare call his next project a play. «Gogol's Death» is like a ghostly memory of pictures igniting in the darkness -- a play in the metaphysical space of death, the space between two worlds. This play was not performed in «DAKH.»

Three months after the premier of «A Girl and Matches», the stage of DAKH was empty again – its troupe immersed itself in their first GOGOLFEST.[18] The opening of the festival was a surprising example of the filling and dramatization of a non-dramatic space.

For the first time DAKH worked at the former military plant, «Arsenal,» on May 19, 2007, in the opening of the exhibition of

[16] Crystal is B. Yukhanov's educational project that was carried out by DAKH in 1997-1999.

[17] From 2003 through 2007, Vlad Troitskyi taught at the Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and TV. Some of the graduates of his actors' department will join the young troupe of DAKH.

[18] The International festival of modern arts GOGOLFEST was started in Kyiv in 2007 in cooperation between DAKH and the Culture, Arts and Museum Complex Artistic Arsenal.

мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал». Тією подією, з якої, власне, й народилася згодом ідея «ГОГОЛЬFESTу», акція «Голодомор», перформанс «GOGOШинель №3», театральний проект «Смерть Гоголя» – цикл акцій, що склали нові, цілком особливі сторінки історії дахівської сценографії, оскільки цього разу Троїцький робить головною «дійовою особою» цих вистав сам простір. Простір занедбаний і величний, що вражає уяву химерною старовинною архітектонікою й колосальним внутрішнім обширом; простір, що дихає вологістю та холодом; простір, що переживав тоді метаморфозу реконструкції; простір, що колись зберігав знаряддя війни та смерті, а тепер покликаний стати прихистком мистецтва; простір, розташований в історичному центрі Києва навпроти монастирських мурів, який щогодини чує передзвін із Києво-Печерської лаври.

Глядач і актор, потрапляючи всередину цього колосального обширу, був поглинутий ним, наче Йона китом. «Арсенал» захоплює Троїцького. Здається, досі «ДАХу» ніколи не траплялося працювати з такими колосальними обширами. Чудові муровані колонади галереї, що зсередини нагадувала неф велетенського середньовічного храму, розмах напівкруглих хрестоподібних склепінь, підтримуваних колонами, ритм нескінченних цегляних арок... «Арсенал» співзвучний зі світом Троїцького. Він приймає умови цього химерного місця як апріорний, початковий імпульс, наріжний камінь, покладений в основу зведення замку найнеймовірніших творчих фантазій. Його зачаровує особливе звучання цих порожніх мурів.

Відкрити печать забуття; увійти, не зруйнувавши; не просто використати обшир, а зростити дію з самої її плоті; віджвити простір, вдихнути в нього подих; озвучити його таємницю; заселити його образами та химерами – все це вдалося «ДАХу» вже в першій акції, якою став перформанс «Білий Босх».

Між колонами стоп'ятдесятиметрової галереї було створено річку, в темних водах якої віддзеркалились підсвічені ясно-червоним світлом муровані склепіння. Посеред цього каналу лежала світляна дерев'яна кладка, що вела довгу вервечку глядачів у темні надра галереї, наче в надра підземного світу. Ця неспішна хода по воді поміж вогнів, поміж світляних білих істот на гойдалках, уривків українських пісень, сміху та вигуків, поливання водою була подібна до повільного входження в поганський простір давніх русальних і купальських свят, зануренням у фантастичну атмосферу середньовічної містики та міфо-ритуальної образності. Коли хода добігла кінця й глядачі розтягнулися берегами каналу, з надр «Арсеналу» на середину річки ті таки білі істоти вивезли й віддали вогню велетенські білі об'єкти, створені із залізних каркасів, тканини та паперу, дивні химери, форми яких повторювали контури образів з картин Ієроніма Босха (співавтор об'єктів і майстер Олексій Нужний). Внаслідок цього перформансу (сама дія була досить динамічною й тривала не довше 20 хвилин) перед очима глядача народилася дивовижна інсталяція з прозорих обгорілих кістяків велетенських паперових птахів, жаб, кораблів, глеків, що застигла на воді в пащеці кам'яної галереї, наче затримана блискавкою карнавальна хода. Низка образів «почесного професора нічних жахіть», виконана з тканини, гіпсу та паперу, наче східний храм або велетенське загадкове орігамі, геть позбулася хоч якоїсь страхітливості. Залишилися тільки чари – дитяче відчуття східного карнавалу з його паперовими драконами, левами, ліхтарями та іншими чарівними сухозлітками. Це справді був «білий Босх», Босх, очищений від жаху. Білий карнавал: обвуглені крила, животи та лапи – перший крок до монохромності, яка надовго опанує сцену «ДАХу». Хрусткі порожні оболонки. Здається, якщо вломити шматочок, він розкришиться або розтане на

finalist projects of the International Visual Arts Contest «EIDOS 2006/07». DAKH's performance of «White Bosch» opened the exhibition and became one of its most important artistic events. «White Bosch» also became the prelude to the long-lasting relationship between DAKH and the emerging Culture, Arts and Museum Complex «Artistic Arsenal». It gave birth to the idea of a GOGOLFEST, «The Great Famine» action, The «GOGOLShinel №3» performance, and «Gogol's Death» project – a set of actions that wrote some absolutely new pages in the history of DAKH's scenography. In all of them, Troitskyi makes space his main «character». This space is one that is left-behind and great, that strikes the imagination with stunning old architectonics and its huge inner territory; a space that breathes with humidity and cold; a space that was then experiencing a metamorphosis of reconstruction; a space that used to store weapons of war and death but that is now called to house arts; a space that rests in the historical centre of Kyiv across from a monastery and that listens hourly to the bells of the Kyiv Pechersk Lavra.

Actors and viewers who get inside this huge space were consumed by it like Jonas by the whale. «Arsenal» overwhelmed Troitskyi. It seemed that DAKH had never before worked in such grand areas. Wonderful stone columns of the gallery that looked like the inside of a medieval temple; spans of semicircular crossed domes resting on these columns; the rhythm of endless stone arches… The «Arsenal» is harmonious with Troitskyi's world. He accepts the terms of this strange place as an a-priori, primary impulse, the cornerstone laid in the foundation of a castle of the most incredible creative fantasies. He is spellbound by the peculiar music of these empty walls.

To lift the seal of oblivion; to enter without disruption; to use this space by growing action in its very flesh; to give life to this space, to breath into it the breath of life; to sound its mystery; to populate it with images and chimeras – DAKH succeeds in all of this in its very first action there – the «White Bosch» performance.

A river was made between the columns of the 150-meter-long gallery. Stone domes highlighted with red were reflected in its dark waters. In the middle of this channel lay a luminous wooden masonry that led the long line of viewers into the dark depth of the gallery, as into the bowels of hell. This slow procession along the water between lights bouncing on some shining white beings, fragments of Ukrainian songs, laughter and yells, with the pouring of water, was like a slow ascension to the pagan space of ancient mermaid and Kupala festivals, an immersion into the fantastic atmosphere of medieval mystique, myths and rituals. When the procession reached the end of the gallery, the viewers dispersed along the channel shores. The same white beings dragged and burned huge white objects made of iron carcasses, fabric and paper, strange chimeras whose forms looked exactly like the images in the works of Hieronymus Bosch (co-author of objects and master – O. Nuzhnyi). As a result of this performance (which was quite dynamic and took no more than 20 minutes), the viewers witnessed the making of a strange installation of burned out and transparent skeletons of huge paper birds, frogs, ships, and pitchers. It froze at the end of the stone gallery like a lightening-struck carnival procession. This line of images of the «honorary professor of nightmares» made of fabric, plaster and paper, like an eastern temple or huge origami, lost all of its heresy and devilry. Only magic remained – the childlike feeling of an eastern carnival with its paper dragons, lions, lights, and other paper nonsense. This really was «White Bosch»; Bosch cleansed from horror. A white carnival: charred wings, stomachs and paws – the first step towards the monochromaticism that would occupy the stage of DAKH for a long time. Crusty empty shells. It seems that if a piece is broken

язику, неначе висохла облатка. І як важко в облатці відчути істинний смак Христової крові, в отих творіннях можна лише вгадати – дістати з комірок пам'яті смак істинного Босха. Вони – лише вицвілий від часу гербарій, скручене листя оболонок, що в глибині сухих прожилок зберігає неясний спогад про сік, що колись пульсував у ньому.

Ідея родом із *«…Четвертого лишнего…»* – маленький храм, що палає у дерев'яній діжці, – виросла в полум'яну процесію, суть же залишилася незмінною. «Білий Босх» – гра з європейським культурним контекстом і водночас дзенська ідея краси, досконалої в момент згорання. Усе це дивовижне дійство, це спалювання на воді невагомих рукотворних об'єктів, нагадувало свого роду жертвопринесення, принесення безкровної мистецької офіри, певний святковий ритуал очищення, що, можливо, символізував освячення простору, покликаного очиститися від примар колишньої імперської військової могутності й народитися як храм мистецтва, містилище національного духовного та культурного відродження.

Коли основна маса відвідувачів пішла на фуршет, «Арсенал» справді зажив якимось іншим життям: дівчата та діти розгойдувалися на гойдалках, люди, котрі продиралися кладочками поміж химер, спалахи фотоапаратів, зблиски на воді, голоси, що дзвінко лунали у просторі, – галерея дихала життям. Як наслідок перформансу народилося нове середовище, світ навколо глядача, що запрошував його в дитячу мандрівку казковим ландшафтом інсталяції.

Зовсім іншу атмосферу було створено «ДАХом» на відкритті першого фестивалю сучасних мистецтв ГОГОЛЬFEST і виставки «ГОГОЛЬ. ПОРТРЕТ» на початку вересня 2007 року. «GOGOШинель» і «Білий Босх» – контраст білого та чорного, але й тут також незмінне прагнення створити насичений і живий інтерактивний простір, який від першої хвилини забирає в глядача можливість бути стороннім спостерігачем, робить його частиною цілого, дає можливість переживати свою участь як емоційно, так і фактично, фізично.

Гості входили у напівморок галереї, де на них чекав стіл, на якому стояли склянки зі свічками, що плавали в них. Актори в підрясниках запалювали свічки, і кожен, хто входив, отримавши такий світильник, рушав далі вглиб «Арсеналу». Там під безсмертні звуки музики Моцарта, яку виконував наживо квартет, вони неспішно ходили серед темряви і вогників свічок на воді, слухали музику, вітали знайомих, які раптово з'являлися з пітьми, підносили свічки до картин, марно намагаючись розгледіти, що зображено на вкритих темрявою полотнах експозиції «ГОГОЛЬ. ПОРТРЕТ».

Це тривало досить довго, але коли повсякденна атмосфера клопотів і метушні остаточно зникала, класична музика несподівано мовкла й «Арсенал» наповнювався звуками релігійних співів, а потім вибухав грізним рокотом барабанів. Із надр галереї з'являлася незвичайна вогняна хода «гоголів» – процесія фігур, вбраних у чорні підрясники й білі гіпсові маски Гоголя (художниця масок Наталія Мариненко). У цій ході з факелами, що нагадувала водночас карнавальну ходу факірів і середньовічну «хресну ходу» – похмуру й сувору процесію, покликану виганяти чуму та вселяти в серця грішників трепет і жах перед видіннями Армагедону, їхали велетенські палаючі колісниці. Замикали ходу три шинелі, кожна висотою близько 6 метрів. Після завершення стрімкої вогняної вистави спалахувало світло. У просторі оживали 300 робіт, представлених на виставці «ГОГОЛЬ. ПОРТРЕТ».

«Білий Босх» і «GOGOШинель № 3» – фантастичні, феєричні, казкові видовища, які палали, світилися неоновим світлом, ходили по воді, були сповнені урочистості та спонтанної стихійної сили, дитинного відчуття таємничого та чудесного, страшного та прекрасного – стали для «ДАХу» незвичайним досвідом створення яскравих атмосферних

off, it will disintegrate like a dried-out wafer. And just like a wafer gives but a ghost of the true taste of Christ's blood, so these creations can only help draw the taste of true Bosch out of the attic of memory. They are just a dry herbarium, a rolled up leaf of shells that in the depths of its dry veins keeps a murky memory of once pulsing juices.

The idea of «Fourth Man Out» - a small temple burning in a wooden barrel – grew into a burning procession, but the essence remained unchanged. «White Bosch» is a play with the European cultural context and at the same time a Zen idea of beauty made perfect in burning. All this strange action, this burning of lightweight handmade objects in water looked like a kind of artistic bloodless sacrifice, a festive ritual of cleansing, possibly symbolizing the sanctification of the space. It called for the ridding of the ghosts of the former imperial military might and being born as a temple to arts, as a home of the national spiritual and cultural revival.

When most of the visitors went to the reception, «Arsenal» experienced life of its own: children laughed on the swings, people walked along the bridges between the chimeras, cameras flashed, lights reflected in the water, voices spread a resonant echo around the whole area – the gallery breathed its own life. The performance gave birth to a new environment, a world that surrounded the viewer and invited him to take a child's journey around the fairytale landscape of the installation.

A totally different atmosphere was set up by DAKH in the opening of the first Modern Arts Festival GOGOLFEST and the «GOGOL.PORTRAIT» exhibition in the beginning of September 2007. «GOGOLShinel» and «White Bosch» is a contrast of white and black. But it too strove to fill the living interactive space, to rob the viewer of the possibility of remaining an outside watcher, to make him a part of the whole. It prompted the audience to experience its participation in the play emotionally, practically and physically.

Guests entered the semi-dark gallery where a table was waiting for them. Glasses with flowing candles stood on the table. Actors in robes lit the candles. Each guest would get such a torch to go deeper into «Arsenal». There, with the eternal music of Mozart performed by a live quartet, they walked around among the darkness and the flowing candles, listened to the music, welcomed their acquaintances that emerged from the darkness, carried the candles to the pictures on the walls, trying in vain to decipher what the pictures of the «GOGOL.PORTRET» showed.

This lasted for a while but when the everyday atmosphere of bustle was finally gone from everyone's mind, the classical music stopped, and «Arsenal» was filled with religious songs and a menacing rumble of drums. An impressive fire procession of «gogols» appeared from the depths of the gallery – a procession of figures in black robes wearing white plaster masks of Gogol (mask artist – N. Marynenko). This procession with torches looked both like a carnival of fakirs and a medieval «crusade» – a gloomy and strict procession designed to cast out the black plague and to instill trembling and fear in the hearts of its viewers with their visions of Armageddon. After the huge burning chariots, walked three «shinels» (overcoats), each 6 meters high. After the end of the rapid-fire performance, lights flared and the 300 works of the «GOGOL.PORTRET» exhibition took to life.

«White Bosch» and «GOGOLSHINEL №3» are fantastic shows, burning, shining with neon lights, walking on waters, full of celebration and spontaneous elementary power, of the childlike feeling of mystery and wonder, of the terrible and

перформативних акцій, динамічних і видовищних шоу, що мали у собі риси карнавалу, дизайнерського театру, вуличних вистав і, звісно, перформансу. Вони разюче відрізнялися від попередніх перформансів і вуличних вистав «ДАХу» відсутністю властивої Троїцькому похмурої іронії, яку тут несподівано заступило помітне за зовнішньою суворістю атмосфери дитинне відчуття радісного й наївного потягу до чудесного та казкового. Таїнство воскресіння вмирущого мистецтва «дитинно-дорослого свята», в яке «ДАХ» посвятив геній перформансу Андрій Бартєнєв, набуло в закоріненому в архаїці театрі Троїцького цілком іншого образу. Зберігши закони розгортання та впливу перформансу як серії яскравих, концентрованих у часі приголомшливих подій, ці видовища звертаються до теми середньовічних ритуально-обрядових карнавальних дійств, вони сповнюються духу середньовічної містеріальності. Вони змінюють яскраву сучасну глянцеву оболонку на химерний «костюм», що грається з образністю інших епох, вони черпають натхнення у дивовижній еклектиці контекстів.

Наступним кроком осягнення дивовижного простору «Арсеналу» став театральний проект «Смерть Гоголя». Ця незвичайна робота, літературною основою якої стали маловідомі філософські та релігійні тексти Гоголя, була створена за феноменально короткий термін і зіграна в рамках першого «ГОГОЛЬFESTу» лише тричі. На відміну від «Білого Босха» і «GOGOШинель №3» «Смерть Гоголя» була повноцінною виставою. У ній знайшли себе чимало принципів, які Троїцький раніше застосовував в інших проектах, а також і щось цілком нове. Мікрокосм образності філософсько-релігійних ідей Гоголя було конвертовано з площини вербального до площини тривимірного пластичного простору. Текст, матерія драматичної гри, образи й окремі акторські роботи майже цілком розчинилися у величезній поліфонійній картині. «Смерть Гоголя» – це театр, який можна вважати своєрідним відображенням мрії Арто про театр, що «вислизає з-під влади слова», про поезію, що «діє у просторі (...), яка розгортатиметься в тій царині, що не належить словам», про поезію, «здатну створювати немовби якісь матеріальні образи, що відповідають образам слів»[19], про самоцінну ідеографічну мову театру.

Кришталевий замок вистави, сповнений шепотів і схлипів, молитов, псалмів, сплесків води та тиші, було вибудовано у формах небаченої ангельсько-пекельної інфернальної потойбічної краси. Зачарованої краси таємничого та прекрасного, наче незмірімі води Солярису, місця.

Високі вертикалі напізруйнованих колон, що ростуть із безкрайого, потонулого в пітьмі дзеркального водного плеса… Велетенська брама, що світиться блідим світлом… Оголена, наче розрита могила, поверхня вологої землі… «Земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий носився над поверхнею води»[20]… Видіння початку та кінця світу, затишшя після вселенських катастроф, враження запустіння землі, що віднині належить не людям, а тіням і духам, – все це існувало тут, у цій образності; все це відчувалося на дотик, осягалося тут на певному, не завжди раціональному, рівні.

У рисах створеної сценографії прочитувався образ велетенського зруйнованого, занедбаного храму, затоплені, заснулі на водах часу руїни вавілонської вежі людської віри, та водночас звернення до будь-якої матеріальної, оречевленої образності було недоречним, оскільки сценографія метавсесвіту Гоголя вибудовувала образ нествореного простору, образ метафізичного простору смерті.

Вистава-алюзія, вистава-міраж, вистава-галюцинація, що

[19] Арто А. Театр и его двойник/Режиссура и метафизика. – М., 1993. – С. 39.

[20] Книга Буття, І:2.

the beautiful. For DAKH, they became an unusual experience in creating bright atmospheric performances, dynamic shows that combine the features of a carnival, a designer theatre , a street show and performance. They are radically different from the previous performances and the street shows of DAKH with the absence of dark irony which was so typical of Troitskyi. Here, they were unexpectedly replaced with the all-piercing feeling of a joyful and naïve pull towards the wonderful. The mystery of the resurrection of the dying art of «children's grown-up celebration», to which DAKH was introduced by the performance genius of A. Bartenev, found a different personality and character in Troitskyi's archaic-oriented theatre. By preserving these laws of development and influence of performance as a series of bright, time-concentrated and impressive impacts, these shows turn to the medieval rituals. They get filled with the spirit of medieval mysteries. They exchange the glossy cover of today for a «costume» of chimeras that plays with the images of other epochs. They draw inspiration from this strange eclectic of contexts.

The next step in embracing the wonderful space of «Arsenal» was «Gogol's Death» drama project. This unusual work was based on little known philosophical and religious texts by Gogol. It was created in a phenomenally short time and played only three times within the first GOGOLFEST. Unlike «White Bosch» and «GOGOLShinel №3,» «Gogol's Death» is a fully staged play. It followed many principles that Troitskyi used in other projects along with some fresh ideas. The microcosm of Gogol's philosophical and religious ideas was converted from the verbal plane into the plane of 3D plastic space. Text, drama, images, and individual actors were pretty much dissolved within the grand polyphonic canvas. Gogol's Death presents a theatre that can be treated as a reflection of Artaud's dream of a theatre «disappearing from out of the power of the word»; of poetry that «acts in space (...), that reveals itself outside of the realm of words», which is «able to create certain material images that correspond to the word images»[19]; of the self-worth ideographic language of theatre.

The Crystal castle of the play is full of whispers and sniffles, prayers, psalms, splashes of water and silence. It was built in shapes of unheard-of angelic-hellish infernal otherworldly beauty -- the charmed beauty of the mysterious and wonderful, like the spanless waters of Solaris.

The upward verticals of semi-ruined columns that grow out of the endless mirror-like dark waters… huge gates that shine with pale light… the naked surface of the earth, like an open grave… «The earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters...» [20] The visions of the beginning and the end of the world, a lull after universal catastrophes, the feeling of the desolation of the earth that no longer belonged to humans but rather to shadows and spirits – all of this existed here, in these images; all of it could be touched, could be comprehended at not always rational level.

In this scenography can be read the image of a massive destroyed and desolated temple, the drowned ruins of the Babylonian tower of human faith that sleeps in the waters of time. Nevertheless, any allusion to such material was irrelevant, for the scenography of Gogol's meta-universe created the image of an immortal space, of the metaphysical space of death.

A play of allusions, a play of mirages, a play of hallucinations,

[19] A. Artaud. Theater and Its Twin/Direction and Metaphysics. – M., 1993. – P.39

[20] Genesis 1:2

спускається в колодязь видінь, невхопних для матеріального ока. Іконографія смерті, створена в театрі, втілена через резонансну поліфонію звукового та пластичного простору.

…Агонія розуму, що втрачає нитку життя, останні клапті зникомої реальності, що просочується крізь пальці й віддає істоту в руки позачасового буття… Німе страждання, занурення в непам'ять, драма непозбутньої самотності душі, що стоїть перед брамою вічності, борючись із сонмами примар і посмертних масок… Хроніка перетворення розуму, що згасає. «Смерть Гоголя» – театр образів і атмосфер, що повільно змінюють одна одну в неспішній течії живих картин, у вигадливому потоці примарних видів і метафор.

Суворий і водночас невагомий, наче нереальний простір, створений винятково завдяки архітектоніці напівзруйнованого «Арсеналу», темряви, світла, велетенського дзеркала води та порожнечі, мав абсолютно дивовижну властивість – він був живим. Його головною «дійовою особою» була тремтлива волога, що жила власним життям: дзеркальна й непорушно застигла, стривожена й побрижена, осяяна зсередини холодним непорушним полиском, чутлива до найменшого доторку предмета чи променю, розкреслена світловими візерунками, вона здавалася не просто елементом сценічного дизайну, рухливим екраном, що сполучає ознаки текучості й завороженої дзеркальної нерухомості, а особливою «живою істотою». Істотою, живішою й правдивішою, ніж мовчущі чорні фігури в масках, що снували її поверхнею. Цій грі води, світла та темряви було підпорядковане все. Неначе вся вітальність кольору попередніх фольклорних вистав витекла, вицвіла й змінилася особливою пишнотою – розкошуванням монохромним, розкошуванням відсутності. Навіть костюми – чорні підрясники – символ чернецтва, постригу й відходу від світу – тут виступали радше не характеристикою, а знаком її відсутності – знаком самовідсторонення.

Те саме, але вже у відверто негативному сенсі, можна сказати й про використані у виставі маски Гоголя, що мали виразні властивості машкар – larva, «якими позначається щось подібне до обличчя, схоже на обличчя, те, що видає себе за обличчя, але порожнє всередині й у сенсі фізичної речевості, й у сенсі метафізичної субстанційності (…) омана за допомогою того, чого насправді немає, містичне самозванство, що навіть у найлегковажніших обставинах має присмак якогось жаху» [21].

Таке відчуття посилювалося тим, що грубо стулені, застиглі у кривому усміхові зліпки, що відбивали риси того самого обличчя, були насунуті на голови, щільно обгорнуті чорною тканиною, на чорні безличні фігури – під масками не було (точніше, не можна було побачити) живого людського обличчя. Цей ефект у сполученні з принципом дзеркальності – ефектом розшарування на десятки аналогічних (але не ідентичних) зображень того самого зліпка-обличчя, дав Троїцькому можливість досягти у виставі враження сновидного «вивернутого через себе» задзеркального простору, створити через живе відчуття мертвого – передати образ передсмертних галюцинацій через картину руху «замаскованих» живих тіл, що посідали цілком конкретну фізичну вітальність та енергію. Саме так у «Смерті Гоголя» з'являється сонм привидів, юрба безособових «охоронців князя влади повітряної», чиї постаті, на перший погляд, не були аж такими страхітливими, а часом, навпаки, дружелюбними, проте як, споглядаючи цей балет порожнечі навколо кількох живих облич, було не згадати, що «слово larva набуло вже у римлян значення астрального трупа, «порожнього» – inanis, безсубстанційного кліше, яке залишилося від померлого, тобто темної, безособової вампіричної сили, яка шукає собі для підтримки й оживлення свіжої крові»[22]. Між тим, попри всі

[21] Флоренский П. Иконостас. – М. 2001. – С. 33.

[22] Там само.

it drew one down into a well of visions that could not be seen with carnal eyes. This drama created iconography of death, iconography of embodiment via the resonance of polyphonic sound and plastic space.

…The agony of mind losing the thread of life, the last fragments of the passing-away, fading reality, seeping through the fingers and leaving its being in the hands of a-temporal life… A mute torture of immersion into unconsciousness, the drama of inescapable loneliness of soul that stands at the gates to eternity fighting the hosts of ghosts and death masks… The chronicles of conversions of a dying mind. «Gogol's Death» is a drama of images and atmospheres that slowly replace one another in the gradual flow of living pictures, in the fanciful flow of ghostly visions and metaphors.

The severe but oddly weightless, almost surreal space was created solely due to the architectonics of the semi-ruined «Arsenal». Its darkness, its light, the huge mirror of water and emptiness had an astounding quality – they were alive. Its main «character» was the moisture living its own life. This moisture is a mirror frozen, disturbed and trembling, shining with immovable cold glitter, responding to the first tiny touch of an object or a ray, drawing spots of light and patterns. It seemed to be not just an element of scenic design, a sensitive screen embracing the features of flow and the magic immovability of mirrors, but a unique «living being». It was a being more alive and real than the silent black figures in masks moving along its surface. Everything submits to this game of water, light and darkness. All the vitality of color of all the previous folklore plays was exhausted, dried out, flowed away to be replaced with this luxury – the luxury of the monochromatic absence. Even the costumes – black robes – as symbols of monasteries, of taking the vow and leaving the world, were not a characteristic or a quality but a sign of its absence – a sign of self-elimination.

The same thing can be said in a frankly negative sense about the masks of Gogol. They expressed personality features – larva, «something similar to a face, that looks like a face, that acts like a face but is empty on the inside both physically and metaphysically (…), a lie of what does not really exist, a mystical impersonation that even in a very lighthearted environment will have an aftertaste of horror.» [21]

This feeling was intensified by the fact that the crudely-made plaster prints, curling their lips and depicting one and the same face, were put on the heads of black faceless figures and wrapped tightly with black fabric. There was nothing under the masks, or at least no human face was visible under them. This effect, along with the principle of mirror reflection – the effect of separating one plaster print into dozens of similar (but not identical) masks -- allowed Troitskyi to have the sense of a dream «turned inside out» in this mirror space; to create a living feeling of the dead – to let in pre-mortal hallucinations, which possessed physical vitality and the energy of «masked» living bodies through their movement. «Gogol's Death» shows a host of ghosts, of faceless «watchers of the lord of air», who did not look all that terrible at first sight, maybe even friendly at times. But as one watched this ballet of emptiness around several living faces, one could not help remembering that the «word «larva» had the meaning of an astral corpse with the Romans, of something empty – «inanis», a substance-less cliché that remained from the dead, that is a dark impersonal vampire force seeking fresh blood to support and revive itself.»[21] Meanwhile, all the positive characteristics notwithstanding, Marynenko's masks had one essential drawback – they were

[21] P. Florensky. Iconostasis. – M. 2001. – P. 33.

доброзичливі риси, у масок, створених Наталією Мариненко, був один істотний недолік – вони були катастрофічно грубими, як для створеного Троїцьким прозорого, вишуканого сценографічного простору. Простору, якому в «Смерті Гоголя», можливо, вперше поряд із використанням первісної сили природних стихій, були притаманні ледь не академічна строгість і чистота. Простору, в якому ослабли всі зв'язки, простору, в якому панує її преосвященство порожнеча. Порожнеча, що відлунює під склепіннями шелестінням шепотів, дзвінким воланням, сплесками вигуків і зникомих тіней. Порожнеча, що летить у безгоміння. Порожнеча, що заповнює дзеркальну поверхню самотності. Навіть коли на чистому плесі з'являлися окремі предмети (так через ряди учнівських лавиць, вікна-конторки, грубі лави та столи, у химерній низці картин виникали бурса, залита водою, весільно-поминальний стіл, трапезна або корчма), з отих предметів було стерто будь-які сліди, що б свідчили про їхню приналежність до певного історичного часу, місця, епохи, стилю. Тут речі – тільки ще одне свідчення великого «Ніщо», лише тіні чуттєвого світу, сполучення яких породжують перед нашим поглядом нову сув'язь символів і алюзій. Так, наприклад, коли повільно вносили лавиці, їхні ніжки стирчали з-поза спин чорних тіней гоголів, неначе крила «падших» ангелів.

Дефрагментація свідомості, розтрощених на скалки й перетворених на символи спогадів, дефрагментація тексту, що в'ється химерним мереживом цитат, дефрагментація персони на плетеницю посмертних масок, дефрагментація глядацького сприйняття – у «Смерті Гоголя» Троїцький уперше намагається знищити у виставі закони лінійного плину часу.

У другій частині холодне царство води запалало. Простір, в якому можна нескінченно довго дивитися, як іде по воді людина, перетворювався на Пекло. «Драматичну колізію» вистави було пересунуто з царини тексту до сфери пластичної метаморфози, до сфери фантасмагоричної містерії живих стихій. Заграва Пекла, що перетворювала води біблійного озера на червоні води ріки Полин, вогненні руїни, що відсилали до образів живописних полотен, нічні жахіття Вія, видіння Армагедона, Содома й Гомори… Індивідуальне чистилище душі римувалося у виставі з образами катастроф всесвітнього масштабу. Вслухаючись, затамовуючи подих, «Смерть Гоголя» проростала з простору «Арсеналу», освітлювалася язиками полум'я й загасала. Обтяжений оберемком образів і дрімотних роздумів, кожен забирав із собою вихор видінь, перед кожним внутрішнім поглядом догорала своя фреска. Це могла бути тінь воротаря біля брами або самотня постать людини, яка повільно бреде водою на далеке світло, що світиться з глибокої пітьми.

Символіко-алегоричне, метафоричне всесвітнє вогнедишне Пекло «Смерті Гоголя», створене Троїцьким у найкращих традиціях філософсько-релігійних доктрин, метафізичної поетики Гоголя, середньовічного й ренесансного живопису; пекло, що дихає всепоглинаючим вогнем, відсилаючи внутрішній погляд до образів біблійної космогонії, до видінь незбагненного й жахливого гніву Господнього, до картин Суду страшного й безмірного, до книги пророцтв Іоанна Богослова, було раєм порівняно з тяжким, страхітливим, невитравним у своїй історичній конкретиці пеклом, створеним «ДАХом» в акції «ГОЛОДОМОР». Метафоричні видіння цього позамежного жаху, створеного у тому ж середовищі, з тих самих первнів відсилали не до найвищої реальності, не до містичних примар і фантомів, не до безтілесних сил, що замешкують пограниччя світу вишнього й долішнього, а до конкретних історичних подій: до політичних репресій, до сталінського геноциду, до морфології страху, що живе в генах поколінь.

Основою акції була гра контекстів – проста, приголомшлива,

catastrophically crude for Troitskyi's transparent and refined scenographic space, where Gogol's Death, perhaps for the first time in history, used almost academic strictness and purity along with the primeval might of natural elements. In this space, all connecting threads were weakened; in this space, His Eminence emptiness rules. This emptiness dissolved under the dome with a ringing echo, with the rustle of whispers, with the splashes of cries and dying shadows. This emptiness flies into the silence. This emptiness fills the mirror surface of loneliness. Even when individual objects appeared on the clean surface of the water (rows of desks, windows, benches and tables, pictures of schools sinking in water, wedding or funeral meals, bars and pubs), these objects were devoid of any trace of their belonging to any historical time, place, epoch, or style. Objects here were just another testimony to the great «Nothing» -- mere shadows of the sensual world whose combinations give birth to new connections between symbols and allusions. Thus, for example, the stands of desks that the black shadows of gogols slowly brought in, stuck out from behind their backs as wings of fallen angels.

The defragmentation of consciousness dissolving into symbols of memoirs, the defragmentation of text that flowed with the chimera lace of quotes, the defragmentation of personality into a dance of death masks, the defragmentation of viewers' reception – through all of them Troitskyi tried to ignore the laws of linear time in «Gogol's Death».

In the second part, the cold kingdom of water ignited. The space where one could endlessly watch a person walking on water turned into Hell. The «dramatic collision» of the play moved from text into plastic metamorphosis, into the plane of phantasmagoric mysteries of live elements. The fire of Hell turned the water of the biblical lake into the blood-red waters of the Polyn River, into burning ruins reminding the viewer of paintings, of the nightmares of Viy, of the visions of Armageddon, Sodom and Gomorrah… The individual purgatory of the soul in this play rhymed with the images of universal catastrophes. Listening carefully, holding its breath, «Gogol's Death» grew out of the space of «Arsenal,» illuminated with fire. Burdened with the heap of images and thoughts, viewers took away their visions. Each had his own mural fire in front of his eyes. It could be the shadow of a warder at the gates, or a solitary figure of a man walking slowly on the water from the darkness towards the faraway light ahead…

The symbolic, allegorical, metaphysical, universal fire-breathing Hell of «Gogol's Death» created by Troitskyi in the best traditions of philosophical and religious doctrines, Gogol's own metaphysical poetry, and medieval and renaissance paintings, the hell breathing with the all-consuming fire, reminded of the biblical cosmogony, the pictures of the fathomless and terrible wrath of the Lord, of the images of the Last Judgment, and the prophecies of the Book of John. But it was a paradise in comparison with the eerie hell, sinister in its historical specifics, created by DAKH in its «The Great Famine» action. The metaphorical visions of the aides created in the same environment, of the same elements, did not refer to the higher reality or the mystical visions of ghosts, phantoms and other fleshless forces dwelling in the higher world. No, they referred to specific historical events: political repressions, Stalin's genocide, the morphology of fear that lives on in the genes of generations.

It was based on a play of contexts – simple, shocking, unexpected, obvious, and discouraging. The VIP guests who came to this official event found themselves far from a presidential reception, but rather at a half-ruined «Arsenal.» It

[22] Ibid.

несподівана, очевидна й викривальна. VIP-персони, які прийшли на офіційну подію, замість урочистого президентського прийняття потрапляли в напівзруйнований «Арсенал». Було темно, волого й дуже холодно. Темрява порушувалася лише тремтливими вогниками заупокійних свічок. Атмосфера нагадувала поминки в порожній церкві – зруйнованій і затопленій. Плоть перформансу народжувалася з раптового зіткнення пещеної ситості, яку несподівано для неї вкинуто було в атмосферу українського села, привченого існувати за межею існування, якому через 75 років і далі ввижаються жовті очі голоду.

…Привиди дітей, які танцюють навколо голого дерева. Колиски, охоплені вогнем. Жінки, у пеленах яких замість немовлят земля. Та ж земля – символ тління та мертвечини – перед маленькими дітьми, які сидять за пустим обіднім столом. Ритуальні плачі, від яких стає сторч волосся і зупиняється серце. Застиглі, наче на старих вицвілих фотографіях, родини селян. Сльози, що стоять в очах глядачів. Палають дахи затоплених українських сіл. Потонуле в грузькій землі поля дитяче взуття.

Алегорії переплелися в «ГОЛОДОМОРі» з присмаком геноциду та запахом смерті – відчуттям цілком особистим, як молитва за упокій кревних, яких ти ніколи не бачив – оскільки померли в ті дні 30-х, коли ні тебе, ні твоїх батьків ще не було на світі. «ГОЛОДОМОР» – це полите кров'ю дерево роду, оскільки всі ми – або нащадки вбивць, або нащадки тих, хто пройшов крізь смерть і вижив, і як знати – чи не нащадки тих, хто їв мертвих…

По суті Троїцький серйозно звернувся до теми голодомору ще в «Королі Лірі» (2006) – задовго до початку всіх присвячених цій темі офіційних державних кампаній. «ГОЛОДОМОР», бо ж це не просто мистецька, а політична акція, став одним серед найпотужніших дахівських перформансів. Він ознаменував завершення циклу театральних акцій і проектів, створених «ДАХом» на території «Арсеналу» в 2007 році. Поверненню до камерного простору на Либідській товаришувала радикальна зміна мистецьких принципів і естетики.

«ГОЛОДОМОР», «Білий Босх», «GOGOшинель №3», «Смерть Гоголя» – карнавально-святкове й ритуально-поминальне прощання з часом, прощання з минулим. Вишукані, яскраві, повнокровні, надмірні красою та життям проекти «ДАХу», народжені у 1999–2007 роках, були свого роду знаком епохи, плодом всотаних театром культур: театральних – прищеплених через традицію та школу; давніх – що увійшли до театру як енергія землі; культури, як невловної, неоречевленої сутності епохи, фантастичної музики історичних і мистецьких контекстів, що творили атмосферу театру епохи змін. Культури, що її всотав чутливий до вібрації часу театр, як особливе мистецьке повітря, як магічний ефір мистецького буття – дух часу і простору.

Книга металу

Час писав свої знаки на гладеньких чорних поверхнях *«…семи дней…»*, безжально позбавляючи їх первісної чистоти полиску, час висмикував вовняні нитки з домотканих килимів і плахт «України містичної». У «ДАХ» приходила інша епоха. Неочікувано. Невмолимо. Непередбачувано. У сценографію ця ера увійшла склом і металом. Щоправда, від попередніх часів залишився безцінний досвід і все ті самі фундаментальні принципи: функціональність, єдність середовища, принцип дизайн-архітектури, «серійність», тотальність – новий цикл вистав, об'єднаних однією темою, якою цього разу стала «Нова драма», знову склав єдине ціле з різних і не схожих одна на одну граней кристала того самого явища. Ними стали «Анна» за Юрієм Клавдієвим, *«Сексуальные неврозы наших родителей»* (Die sexuellen Neurosen unserer Eltern) за Лукасом Берфусом, *«Психоз*

was dark, damp and very cold. The darkness was disturbed only by the trembling lights of memorial candles. The atmosphere looked very much like a funeral in an empty church, ruined and flooded. The performance was born out of its sudden clash with the groomed and glossy satiation that was unexpectedly thrown into a Ukrainian village, which had learned to exist outside the verge of existence. And 75 years later it can still see the yellow eyes of the Great Famine.

…Ghosts of children dancing around a naked tree. Burning cribs. Women swaddling raw soil instead of babies. That soil as a symbol of corruption and death, lying in front of little children who sit at an empty dinner table. Ritual wailing that raises one's hair and stops one's heart. Families of peasants frozen as if in old faded photographs. Tears pooling in the eyes of witnesses. Burning roofs of flooded Ukrainian villages. A child's shoe sinking in the mud of a field.

In «The Great Famine,» allegories merged with the taste of genocide and the smell of death. It is a very personal feeling, like a prayer for the relatives one has never seen for they died in the 1930s when neither we nor our parents were yet born. «The Great Famine» is a family tree watered with blood, for all of us are descendants either of murderers or of those who survived death and, who knows, might have eaten the dead to survive…

Troitskyi seriously touched on the theme of The Great Famine back in «King Lear»(2006), long before the government started official campaigns in memory of this theme. Not just an artistic but a political action, «The Great Famine» became one of the strongest performances by DAKH. It ushered in the end of the cycle of dramatic actions and projects that DAKH performed in «Arsenal» in 2007. The theatre returned to the chamber space in Lybidska after a radical change in its artistic principles and aesthetics.

«The Great Famine,» «White Bosch,» «GOGOLShinel №3,» «Gogol's Death» - what a strange carnival-style, ritualistic and memorial farewell to the time, to the past. The refined, bright, full-blooded, beautiful and life-breathing projects that DAKH performed in 1999–2007 were a sign of that epoch, -- a fruit of the cultures that the theatre had embraced. The culture of drama came to it through tradition and school; the culture of the ancient came as energy of the earth. It was culture as an elusive and intangible essence of the epoch, the fantastic music of historical and artistic contexts that set up the atmosphere of a theatre of changing times. This culture was absorbed by the theatre so sensitive to vibrations of time, like peculiar artistic air, like magic ether of arts – the spirit of time and space.

The Book of Metal

Time traced signs on the smooth black surfaces of «...Seven Days with the Idiot...», relentlessly robbing it of the initial shine; time shredded the handmade carpets of «Mystic Ukraine». DAKH was entering a new epoch -- Unexpectedly, inexorably, unpredictably. In scenography, this new era came with glass and metal. An invaluable experience remained however, along with the same fundamental principles: functionality, unity of environment, architectural design, «seriousness», totality. A new cycle of plays united by one theme was titled «New Drama». And again it made one body out of diverse sides of a Crystal of the same phenomenon. They included Y. Klavdiyev's Anna, Lucas Barfuss's «The Sexual Neurosises of Our Parents» (Die sexuellen Neurosen unserer Eltern), Sarah Kane's «4:48 Psychosis», and Ingrid Lausund's «Spinelessness. A Party

*4:48»* (4:48 Psychosis) за Сарою Кейн і *«Бесхребетность»* (BANDSCHEIBENVORFALL. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden)за Інгрід Лаузунд. Епоха цього часу, епоха «Нової драми» прийшла в сценографію «ДАХу» цинковим циклом.

Цинк… цинковий холод нещільних опалубок Всесвіту, крізь які віє холодним космічним вітром, цинковий передзвін трун, цинковий полиск інструментів – фактура операційних і трупарень, цивілізація великих міст, поезія техногенної ери. Стерильність. Анемія неонових ламп. Анестезія почуття. Патологія. Запах металу та плоті. Дефрагментація особистості. Світ крізь ґрати пікселів на екрані миготливого монітора.

Цинк відповзав підлогою, яскрів лискучою ґратчастою лускою, наче змій. Лускою, що проступила крізь світ звичних і теплих речей, як оболонка нового часу – знеособлений, впізнаваний артефакт сучасності. Вперше він з'явився у *«Сексуальних неврозах»*. Із чотирьох вистав циклу лише «Анна» частково тяжіла до традиції реалізму, відтворювала конкретне місце дії (дім головної героїні) й мала повноцінне предметно-речове середовище.

Середовище шерехате і невлаштоване, середовище виокремлене й водночас незатишно-тривожне, середовище, що охоплює традиції сільського дому, властивий йому цілісний мікрокосмос, надтріснуте шатро якого розлітається на друзки наприкінці п'єси, – і відчуття його ілюзорності, тимчасовості, штучності. Середовище, застигле між достеменністю оглоблінського реалізму та символічною метафорикою: замкнений простір, предмети сільського побуту, ікони, плетені серветки та книжки, а поряд – шкірянки, джинси, схований в кутку телевізор, пістолети, які таки стріляють, наповнюючи застиглий у безчасовості дім оглушливим звуком пострілів, їдким запахом диму та пороху.

Виставу за Клавдієвим, – фантастичний похмурий вестерн про російське село, потішне криваве фентезі на тему страшнуватих реалій сучасного життя в глибокій провінції, було поставлено Троїцьким у дусі голівудської ексцентрики, щоправда, в ній іноді відлунював психологічний реалізм. Сценографія «Анни» ще перегукувалася з «Україною містичною» своїм натуральним середовищем – теплом дерев'яних фактур – соснових зрубів, тесаного столу та смугастого ліжника, що вкриває лавку, на якій шмагають Анну. Вона перегукувалася з «Трагедіями влади» велетенськими фігурами білуватих химер, ідолів без облич, що зазирають у дім, неначе недобрі лісові духи. Був кінематографічно достовірним і притягальним її зібраний зі справжніх речей костюм, що характеризував персонажів. Та водночас, як на рівні дії, так і на рівні предметного середовища, місце дії було позбавлене тих притаманних реалізмові найдрібніших достеменних деталей, сукупність яких уможливлює безпомилково точне означення історичної, соціальної конкретності середовища, сприйняття вистави як документа часу.

Здригаючись від жаху, вимисел зливався з реальністю і стікав кров'ю. Викидав із себе насіння наркотичних міфологем і страхів, замішаних на марновірстві та оповідках нових часів,ряснів притчами, «поняттями», «кодексами» та заборонами «Завіту отців». Здається, що світ «Анни» крутиться довкола формули, яку не вимовляють уголос, але яка прозирає крізь театральний текст, наче магічне замовляння, заклинання, що творить простір вистави, вісь його просторово-смислових координат:

«…И я думаю,  
Что мир –  
Только усмешка,  
Что теплится  
На устах повешенного»[23]

[23] Хлебников В. Из мешка/Творения. – М., 1908. – С. 42

for People with Distorted Posture» (BANDSCHEIBENVORFALL. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden). The epoch of that time, the epoch of «New Drama,» became a zinc cycle in the scenography of DAKH.

Zinc -- the zincky coldness peeling the covers of the universe with the cold cosmic wind blowing through; the zinc chime of coffins; the zinc shine of tools – the texture of surgeries and morgues, the civilization of big cities, the poetry of an industrial era. Sterility. The anemia of neon lights. The anesthesia of feelings. Pathology. The smell of metal and flesh. The defragmentation of personality. The world through the network of pixels on the screen of a blinking monitor.

Zinc crawled along the floor, shining with its snake-like scales. These scales emerged through the world of customary and warm things, like a cover of a new time – a depersonalized, recognizable artifact of modern days. It first appeared in the «Sexual Neurosises». Out of the four plays of the cycle, only «Anna» was partly related to realism, as it reconstructed a specific place (the house of the main heroine) and had a fully objective environment.

A rough and unsettled environment, an isolated environment, an uncomfortable and anxious environment that mixed the norms of a village home, its whole microcosm typical of it, whose cracked dome is shattered at the end of the play and which is illusionary, temporary, artificial. This environment is frozen between the reality of Ogloblin's realism and symbolic metaphysics: it's a closed-off space with objects of a village home – icons, laces and books – neighboring on jeans, leather jackets, a TV in the corner, and guns that fire and fill the house in its stagnated state with unbearable sounds, smoke and smell of gunpowder.

Klavdiyev's play depicts a fantastically gloomy Western of a Russian village. It's a sporting fantasy about creepy realities of modern life in the countryside. Troitskyi staged it like a Hollywood eccentric drama combined with psychological realism. The scenography of «Anna» also reminds us of «Mystic Ukraine» with its natural environment – the warmth of wooden textures: houses, wooden tables and a bench on which «Anna» is flogged. It reminds us of the «Tragedy of Power» with its huge figures of white chimeras, faceless idols looking into one's home like evil forest spirits. Its costumes were cinematographically accurate and attractive. They were made of real clothes and provided certain characteristics to its bearers. Meanwhile, at the level of action and its objective environment, there were no details typical of realism in theatre ; no details that would allow us to put a finger on the historical and social specifics of its environment, to see a document of time in a play.

Fiction trembled with fear as it blended with reality and bled. It threw out the seeds of narcotic myths and fears mixed with the superstitions and parables of new times. It was full of proverbs, terms, «codes» and prohibitions of the «will of the fathers.» The world of «Anna» seems to be rotating around one formula that is never articulated but which looks through the text of the drama like a magic plot, like a scheme that creates the space of the play, the axe of its spatial-sensual coordinates:

«…And I believe  
That the world  
Is a mere smile  
Glimmering  
On the lips of the hanged» [23]

The poetry of destruction. Behaving like a holy fool, trembling and leering, the new dogma requires new victims. The god of illusions, the totem of children's fears requires human sacrifice.

[23] Khlebnikov V. Out of the Bag/Works. – M. 1908. – P. 42

Поезія руйнації. Вона юродствує, тремтить і зубоскалить. Нова догма потребує нових жертв. Бог ілюзій, тотем дитячих страхів потребує людських офір. Мудрість витверезіння приходить «із першим десятком трупів».

Дім Анни – дивне місце. Поступово очі помічають і вікна, крізь які не проходить сонячне світло, і помальовані начорно, наче випалені зсередини стіни – деталі, що окреслюють перевернутий, ізольований, фантастичний світ – реальний і нереальний водночас. «У чорта на куличках» – ось найправильніші координати місця і часу «Анни». Тут знайомий хрипкий голос *«Аукцыона»*, що проривається з приймача головної героїні – цей дивний акомпанемент, що супроводить її молитву, – звучить наче голос із паралельного світу. І доки фабула «війнушки» – ця розпачлива боротьба за пресловуту «внутрішню свободу» – наповнює світлицю «Анни» трупами, крізь романтичний флер вестерну прозирає знайомий скоморошийоскал, російське моторошне, сміхове, лубочне, тихий шепіт оповідки, липкий смак дитячих страхів.

Вирушивши у квапливе й вельми ризиковане осягнення цілковито нового пласту театральної культури, яким була для українського театру «нова драма», й обравши для цього клавдієвську «Анну», яка до того часу не мала сценічного втілення навіть на батьківщині, «ДАХ» опинився на складному перехресті стилів і нових можливостей. Притаманне сучасному кінематографу змішання жанрів: ексцентрика, драма, риси трилера, фантастики, документалістики та публіцистики – порушило перед театром низку непростих питань. Ставши для молодої трупи «ДАХу» школою акторської майстерності, уникнувши небезпеки суто зовнішньої видовищної ексцентрики або брутального натуралізму, «Анна» опинилась у міжстильовому просторі вестерну, психологічного реалізму та філософської притчі. На рівні сценографії це знайшло втілення в тому, що, за наявності традиційної для реалізму концепції дому-житла й очевидному прагненні до кінематографічності, сценографії вистави не притаманна властива шедеврам реалістичної школи візуальна драматургія, що передає на рівні предметного середовища руйнування мікровсесвіту конкретної людини; середовища, що є зрізом часу й відображає соціальну та філософсько-ідеологічну драму конкретного покоління.

За певних умов «Анна» могла стати своєрідним вестерном-притчею – сучасним аналогом філософських картин Серджо Леоне, що потребувало найвищого класу акторської гри, відповідних театральних традицій і неймовірної чистоти стилю. Проте коли вистава набрала обертів, з'ясувалося, що вона входить у більш властиве традиціям «ДАХу» річище. Ця психологічно насичена, найбільш незахищена, найбільш акторська вистава циклу у свої найкращі часи набувала глибини зачарування оглоблінського психологічного реалізму.

«Анна» стала справжньою школою нової драми – «виставою на виріст» – як для публіки та молодої трупи «ДАХу», так і для самого Троїцького. Зміна – зміна принципів, підходів і кута зору – погляду на саму суть феномену «нова драма» – не змусили чекати на себе. Допрем'єрний показ вистави за однойменною п'єсою швейцарця Лукаса Берфуса *«Сексуальные неврозы наших родителей»* відбувся вже наприкінці лютого – через місяць після виходу «Анни».

Прем'єра *«Неврозов»* відбулася 26 лютого. Тиша, яка панувала на дахівській сцені перші 20 хвилин після увімкнення світла, була особливою. Здавалося, було чути, як гуде електрика в дротах, стукають серця, і в головах нуртують думки. Напруга, що зависла в повітрі, була нестерпною. Було дуже гарно, не-театрально гарно і чомусь страшно.

Там, на сцені, сиділа «на волосинку, на паралель із нашим світом, але все ж нездоланно відокремлена від нього». Там

Wisdom of sobriety comes «with the first dozen corpses.»

Anna's house is a strange place. Gradually, one notices the windows through which no sunshine peeks, as well as the black-painted walls that look burnt. These details emphasize an upside-down, isolated, fantastic world. It's real and surreal at the same time. «In the middle of nowhere» is the most accurate coordinate for the place and the time of «Anna». The voice of a familiar singer can be heard from her radio – this strange accompaniment to her prayer sounds like a voice from a parallel world. And while the story of this lingering little war, this desperate fight for the proverbial «inner freedom» fills the room in «Anna» with dead bodies, the romantic flair of this Western lets one see a clown's leer, hear a nightmarish whisper, taste sticky children's fear…

DAKH started on a rapid and very risky road to explore an absolutely new layer of dramatic culture, which the «new drama» represented for Ukrainian theatre . They chose Klavdiyev's «Anna», never even staged in its homeland. And DAKH found itself at a difficult crossroad of styles and new opportunities. The mixture of genres that is typical of today's cinematography -- comedy, drama, thriller, fantasy, documentary, and journalistic films -- set a number of complex tasks before the theatre . For the young troupe of DAKH, «Anna» became a school of acting skills as they escaped the danger of purely external show or brutal naturalism. «Anna» was placed between the styles of a Western, psychological realism and a philosophical ballad. At the level of scenography, it was expressed in having a traditional-for-realism concept of a house and a visible attempt at cinematography, only without the visual dramatics that uses objective environment to destroy the microcosm of a specific person; the environment that shows a slice of time, that reflects the social, philosophical and ideological drama of a specific generation.

Under certain conditions, «Anna» could become a sort of Western ballad – a modern-day analogue of Serge Lione's philosophical works, which required the highest class of acting skills, corresponding theatrical traditions and an incredible purity of style. However, as the play gained momentum, it became clear that its development would follow the more traditional concepts of DAKH. This most psychological, most dramatic, most vulnerable play of the cycle acquired the depth of the charm of Ogloblin's psychological realism in its better productions.

«Anna» became a genuine school of new drama – a «play to grow into» both for the public and for the young troupe of DAKH, as well as for Troitskyi. A change in principles, approaches and viewpoint – even the view of the phenomenon of the «new drama» – was quick to come. The pre-premier demonstration of Swiss Lucas Barfuss's «The Sexual Neurosises of Our Parents» took place at the end of February – a month after the premier of «Anna.»

The premier of «Neurosises» took place on February 26. The silence on the stage of DAKH for the first 20 minutes of the play was special. It seemed that the audience could hear the flow of electricity, the beating of hearts and the flow of thoughts. The tension in the air was unbearable. It was beautiful with non-theatrical beauty and fear.

There, on stage, sat Dora.[24] She sat «by a hairbreadth, in parallel with our world but still insurmountably separate from it.» She was a child with the body of a woman. Dora was naked. Nothing

[24] Dora is the heroine of Lucas Barfuss play «Sexual Neurosises of Our Parents.»

була Дора[24]. Дитина з тілом жінки. Дора була оголена. Ніщо не приховувало її відданого на загальну учту очей царського тіла, ніщо не ховало її відданого на поталу чужих помислів великого маленького серця. Вона сиділа на стільці, вкритому білим лікарняним рушником посеред величезної калюжі, залита з ніг до голови яскравим золотим світлом. Воно нещадно лилося їй на плечі, на груди, на волосся, на руки, на коліна. Дора не зрушила з цього місця протягом усієї вистави. Її непорушність й голість оголили нерви й надали всьому, що відбувалося, дивовижної метафізичності.

Обличчя Дори схоже на ожилу Мону Лізу. Іноді вона говорить, плаче й сміється. Тільки за цією Моною Лізою немає лісу, гір і водоспаду. У Дори є мама й тато, є лікар-психіатр, шеф, його матінка та є коханець. Залиті холодним світлом, вони застигли на іншому березі басейну за великим склом. Вони подібні до манекенів за великими шибками вітрин. До риб, що живуть кожна у своєму акваріумі.

Дора хворіє. В Дори «не всі вдома» – щоб жити, їй потрібно забагато чужої уваги, піклування та любові. Всі втомилися любити Дору. Її недуга занадто різниться від хвороб світу, і зараз ми побачимо, як світ позбудеться Дори.

Крихкість людського тіла. Ламкість скла, величезних шибок, застиглих, немов кадри велетенських плівок, немов кадри хронік, немов вікна поїздів життя, що пролітають перед останнім невидимим пероном. Крихкість людського тіла, що опинилося між шибками, наче між поїздами, наче листок між сторінками книги життя. Крихкість мембран розуму, що відділяє нас від світу і світ від нас. Здається, що всі події відбуваються в Дориній голові. Дора віддзеркалює світ. Її свідомість прозора, неначе вода, яка її оточує. *«Неврозы»* дивовижно кінематографічні. Усе є реальним і водночас – за межами фізичного часу. Метафізика простору подієвого – це ущільнена психоделія, яка жбурляє сучасне соціальне моралітe в безмежність космічного позачасового виміру. *«Неврозы»* народжують нову міфологію простору й іншу «нову драму». *«Неврозы»* надають подієвому координат вічного й долають самих себе. Багато в чому це відбувається завдяки обраному підходу до постановки п'єси, частиною якого є абсолютно геніально вгаданий сценічний дизайн.

Крихітний простір, залитий водою, пройнятий світлом, що має різну щільність і температуру, простір крихітних острівців життя, що плавають непевними чорними водами, що застигли за великими шибками, – неначе їх у чиїйсь велетенській лабораторії помістили у скляні колби з формаліном, у банки, в окремі вітрини. Ритуальна непорушність. Утаємничена географія оголеного людського тіла. Сполучення живого, справжнього, автентичного, втуленого в оболонку скла та металу, немов у колбу – фантастично точно знайдений образ теми, оречевлений конфлікт, виражений у пластиці простору: зіткнення живої, некерованої, неконтрольованої асоціальної «незручної» людської природи з крижаним світом вітрин. Ярмарок упорядкованого комфорту. Життя на продаж. Нездоланність кордонів. Відокремленість. Беззахистність. Оголеність. Приниженість. Святість. Ключ до постановки Троїцький добув із тексту Лукаса Берфуса: «на паралель із нашим світом, але все ж нездоланно відокремлена від нього».

На дні басейну, над яким височіє стілець Дори, розсипаний квадрат кахлів, що викликає в пам'яті простір «Сталкера» та «Ностальгії». У камерному просторі театру це щось цілком інше – підлога, якої немає – є лише чорна вода та світло, що пробивається знизу крізь металеві ґратки на підлозі – освітлення вітрин і водночас архетипний знак крихкості, непевності, ілюзорності світу; давнє в сучасному: «На Юр'їв день земля стає решетом»… Інфернальність у стилі хай-тек…

[24] Дора – героїня вистави за п'єсою Лукаса Берфуса «Сексуальные неврозы наших родителей».

hid her royal body given to the public feast of eyes; nothing hid her big little heart, abandoned to the mercy of others. She sat on a chair covered with a white hospital towel in the middle of a large pool of light. Bright golden light encompassed her from head to toe. It relentlessly poured on her shoulders, her breasts, her hair, her hands, her knees. Dora did not move from this spot in the course of the whole play. Her immobility and nakedness bared the nerves and made the whole happening metaphysical.

Dora's face looked like Mona Lisa come to life. Sometimes she spoke, cried or laughed. But there are no woods, mountains or waterfalls behind this Mona Lisa. Dora has a mother and a father, a psychiatrist, a boss, his mother and a lover. Covered with cold light, they stand frozen on another side of a swimming pool, behind a big glass. They are like dummies behind big shop windows. Like fishes each in its own tank.

Dora is ill. Dora is «one card short of a full deck» – she needs too much attention from others, too much care and love to live. But people are tired of loving Dora. Her illness is too different from the common illnesses in this world, and we are going to see now how the world gets rid of Dora.

The human body is fragile. Windows, huge windows are fragile, too. They seem frozen like shots of a film, like windows of the trains of life passing by the last invisible station. The fragility of a human body caught between two pieces of glass as between two trains is like a leaf between the pages of life. The fragility of the membranes of mind that separates us from the world and the world from us. Everything seems to be happening just in Dora's mind. Dora reflects the world. Her consciousness is transparent like the water that surrounds her. «Neurosises» is very cinematographic. Everything takes place here and now – but at the same time outside physical time. The metaphysics of its space is condensed psychodelia that casts away today's social morality into the infinite cosmic dimension out of this time. The «Neurosises» brings new mythology of space and new «new drama» to life. «Neurosises» gives eternal coordinates to the temporary, overcoming itself. In many aspects, it is happening due to the resolution of the play, part of which is an absolutely ingeniously invented scenic design.

A tiny space filled with water, covered with light, with various density and temperature; the space of tiny islands of life swimming in the shaky black waters or frozen behind the huge glass – like showpieces placed into glass flasks in formaldehyde, into individual tanks or windows. Ritual immovability. The secret geography of a naked human body. The mixture of the living, genuine, real, placed in a shell of glass and metal like in a flask – a fantastically accurate image of the theme, an embodied conflict expressed in the plastic of space. It is a clash of the living, unruled, uncontrolled, asocial and «uncomfortable» human nature with the icy world of the window glass. A fair of regulated well-being. A life for sale. Unsurpassable borders. Distance. Vulnerability. Nakedness. Humiliation. Holiness. Troitskyi extracted the key to his solution from Lucas Barfuss's text, «in parallel with our world but still insurmountably separate from it.»

Broken tile at the bottom of the pool that Dora's chair stands over reminds us of space in «Stalker» and «Nostalgia». In the chamber space of the theatre it is something different. It is a floor that is not there. There is only black water and light fighting its way through the metal bars on the floor – the light of the windows and at the same time the archetypical sign of fragility, the unstable illusion of the world; the ancient in the modern, «Earth looks like sieve on St. George Day»… Infernality in high tech style… This definition however is more related to «Party for

Проте це визначення більше стосується *«Бесхребетности»*.

....Прозорість і вишуканий холодний полиск *«...семи дней с Идиотом...»*, теплі фактури реалізму, мертвотно-холодне світло неону, яке згодом наповнить «Психоз 4:48», перші площини цинку, що оголюють залізну хребтину епохи («я хочу мати новий хребет» – цей крик часу прозвучить у *«Бесхребетности»*)... Прорізавши завіси застиглого, стоптаного в усіх напрямках, обжитого й пізнаного простору «ДАХу», який, здається, вже не був здатен народити щось принципово нове, скалки цих непоєднуваних реальностей несподівано складаються в *«Неврозах»* у приголомшливий вітраж, у крихку кристалічну голограму нового театрального простору.

Застигла знеособленість нового часу, всередині якої міститься голий нерв. Сценічний дизайн *«Неврозов»* – це не просто «мистецтво художнього конструювання». Це не візуальне втілення суб'єктивного внутрішнього світу персонажів. Це модель світу, що має свою міфологію. Центр, вертикаль цього простору – Дора, її накритий білим лікарняним рушником стілець, який височить над водою, наче жертовник. Стілець, до якого, немов до плахи, ніби до ганебного стовпа – лобного місця публічного медогляду, немов до лави підсудного або свідка приковано оголене й нерухоме тіло.

Дора – наче агнець жертовний, блуд, сповнений святості, остання ланка вмирущого роду, патологічно чутлива істота, що живе за порогом знечуленості. Її відокремленість – відсутність кордонів. Цілком оголена, проте вона залишається таємницею.

Крізь матерію вистави просвічує метапростір міфу. Коли п'єса потрапила в смислове поле слов'янської культури, крізь неї почала звучати тема юродства. Дору називають «російською царівною». У фіналі героїня, з черева якої вирізано дітородні органи, йде на вокзал, щоб купити квиток на поїзд до міфічної Росії. Патологія чи презумпція надсвідомості, історія загибелі (повільного вбивства?) соціально неадаптованої людини чи міф про Пришестя?

*«Неврозы»* вступають у діалог із одними з найгуманістичніших театральних проектів сторіччя – *«Садом»* і *«Да, дауны, или поход за золотыми птицами»* вчителя Троїцького Бориса Юхананова. Доротея в перекладі з грецької – «Богом дана». Корінь «Dorado-s» – Eldorado – рай. Дорад – сузір'я Золота Риба. Доричний лад – символ гармонії.

Брижі музичних пульсацій Р. Сакамото схожі на звуки апарата штучного дихання. Здається, ми перебуваємо під водою – всередині самого тіла. Або десь разом із уже вільною від тіла душею, перед якою розгортається суд її земних діянь. У виставі здійснились особливі просторово-часові співвідношення між сценою та глядачем. *«Неврозы»* не перенавантажують сприйняття. Вони витримують особливу дистанцію. Вони вдивляються у глядача. Вони залишають його перед правом вибору. Це робить співучасть іще трагічнішою – свідомою та болісною.

П'єса Лукаса Берфуса соціальна, в ній досить багато моралізаторських інтонацій, та і йдеться в ній про проблеми, які українське суспільство зможе зрозуміти років так через сто (та й то за умови успішного розгортання української демократії). *«Сексуальные неврозы наших родителей»* – це розповідь про свободу морального вибору вільних людей. Це проблема специфічних, дуже особистих стосунків із Богом і власним сумлінням, характерна для культури посткатолицизму та протестантизму. У певному сенсі *«Сексуальные неврозы наших родителей»* були для «ДАХу» ще складнішим матеріалом, ніж «Анна», оскільки те, що у вустах швейцарця Лукаса Берфуса звучить, як спроба відверто говорити про проблеми сучасного швейцарського

People with Distorted Posture.»

... The transparency and refined cold glitter of «...Seven Days with the Idiot...», the warm textures of realism, the deathly cold neon lights that later fill «4:48 Psychosis», the first zinc platters to bare the iron spine of this epoch («I want to have a new spine» is the cry of time in «Spinelessness»)... After cutting through the veil of the stagnated and fully explored space, DAKH that seemed unable to create anything radically new, takes these fragments of irreconcilable realities and suddenly puts them together into «Neurosises», an incredible stained glass, a fragile Crystal hologram of a new dramatic space.

The frozen anonymity of new time with a naked nerve in the centre of it. The scenic design of «Neurosises» is not just an «art of imaginative construction.» It is not a visual embodiment of the subjective inner world of characters. It is a model of the world with its own mythology. The centre, the vertical of this space is Dora, with her chair covered by a white hospital towel, standing over the water like an altar. The chair is like a block, like a whipping post, like a calvary of public medical examination, like a prisoner's dock that her naked and immovable body is chained to.

Dora is like a sacrificial lamb; she is fornication filled with holiness; the last link of a degenerative family, a pathologically sensitive being that lives beyond the border of senselessness. Her separation is the absence of borders. Fully naked, she alone remains a mystery.

The meta-space of a myth shines through the fabric of the play. As the play gets into the sensual field of Slavic culture, it begins to sound like the story of the «holy fool.». Dora is called a «Russian queen.» At the end, the heroine from whose body all intimate parts have been cut out, goes to the train station to buy a ticket to a train departing for the mythical Russia. Pathology or presumption of supermind, the story of the perishing (slow murder?) of a socially unadapted person or a myth of the Advent?

Neurosises initiates a dialogue with one of the most humanistic theatrical projects of our century – the «Garden» and «Da-Dauny or Hiking for the Golden Birds» by Troitskyi's teacher, B. Yukhananov. Dorotea in Greek means «Given by God». Its root is «Dorado –s» - Eldorado - Paradise. Dorad is the constellation of the Golden Fishes. The dorado tone is a symbol of harmony.

The ripples of musical pulsations of R. Sakamoto sound like an artificial breathing machine. We seem to be under water – inside the body. Or perhaps somewhere else, along with the soul that departed from the body, that has come to the judgment of its earthly deeds. The play implements special spatial-temporal relations between the stage and the viewer. «Neurosises» does not force impressions. It keeps its distance. It peers into the viewer. It leaves him with a choice. It makes participation even more tragic as it is deliberate and painful.

Lucas Barfuss's play is social, pierced with enough moralizing intonations to speak of the problems which will open up to Ukrainian society's understanding in about a hundred years or so (and that – provided the successful development of Ukrainian democracy). «The Sexual Neurosises of Our Parents» is a story about the freedom of moral choice of free people. It is a problem of specific and very personal relationships with God and one's own conscience, typical to the culture of post-Catholicism and Protestantism. In a sense, «The Sexual Neurosises of Our Parents »for DAKH was even more complicated than «Anna» because what Swiss Lucas Barfuss intended as an attempt at a sincere discussion of the problems of today's Swiss society is taken by the Ukrainian audience as the competitive dialectics of rebuking

суспільства, на українській сцені виглядає, як кон'юнктурна діалектика викриття буржуазного світу, а отже – втеча від розмови про власні проблеми. Не кажучи вже про те, що сучасна Швейцарія, зображена на сцені українського театру, вельми ризикує стати карикатурою на саму себе. Цього не сталося. Історія про психічнохвору дівчинку не втратила своєї конкретності. Вона набула нового виміру – виміру метафізичного космічного болю. Соціальну драму було перетворено на екзистенційну трагедію загибелі «внутрішньої дитини».

У певному сенсі «Дора» досягла стилістичної завершеності й повноти, а отже – звичайності. За нею йшов новий оберт пошуків – фаза цинку. Три вистави циклу – *«Сексуальные неврозы наших родителей»*, «Психоз 4:48» і *«Бесхребетность. Вечер для людей с нарушенной осанкой»* складають своєрідну трилогію, що відбиває три фази загибелі живої людської природи.

Клаустрофобія замкнених просторів – болісне визначення «я», антагоністичне щодо простору *«Идиота»* та «Дори». Гранична деперсоналізація та знеособленість. Техногенність. Патологічна стерильність. Десакралізація. Зміна магічного медичним. Металевий присмак мегаполісу.

На *«Неврозах»* ніжність вичерпалася. Пішла кудись у підводні прерії таємного акторського буття. Здається, традиції «ДАХу», мистецька пристрасть Троїцького до архаїки, крихка поетика світу, сповненого натуральних кольорів, запахів і відчуттів, нюансування деталей – все це розщеплюється. Час знищується як категорія. Демонтується з простору. «Психоз 4:48» взагалі цілком позбавлений речового середовища. У героїв «Психоз 4:48» та *«Бесхребетности»* немає минулого й майбутнього. Вони переживають циклічну містерію саморуйнування. Текст Сари Кейн – неначе обручка, герої *«Бесхребетности»*, пройшовши коло, повертаються в ту саму точку безнадійного й безвихідного корпоративного рабства. Легендарне «I believe in yesterday»[25] перетворюється на присуд майбутньому та сучасності.

Перші слова у виставі «Психоз 4:48» лунають у темряві. Героїня приходить із цілковитого мороку. Це наче повернення інкарнації самої Сари Кейн – її неприкаяної душі, приреченої знову й знову проживати в інших тілах драму самогубства, щоразу повторюючи ті самі слова.

Світляні цинкові панелі, що в «Дорі» лежали на підлозі над берегами басейну, у виставі «Психоз 4:48» і *«Бесхребетности»* критично близькі до живого тіла. Героїню *«Неврозов»* оточувала вода. *«Бесхребетность»* і «Психоз 4:48» – це земля хай-тек: необжитий бездушний агресивний знеособлений простір – свого роду цинкова труна з дірочками, крізь які сочиться світло. У виставі «Психоз 4:48» простір ще індивідуальний, у *«Бесхребетности»* – корпоративний. Виставлена на авансцені, подібна до ліфту камера вистави «Психоз 4:48» має лише один вихід – угору. Героїня Сари Кейн має одну волю – волю до смерті. Персонажі *«Бесхребетности»* волі не мають. Звільнення, «нова постава», «новий хребет» – усе це залишається недосяжною метою. Офіс схожий на залізну пастку, в якій під електроніку та світло миготливих ліхтарів хаотично борсаються напівбожевільні жертви. Офіс – постіндустріальна мультимедійна веб-м'ясорубка, що перемелює індивідуальну свідомість на одноформатний фарш, продукує зручний вакуум, упакований стандарт «співробітника». Здається, що дія *«Бесхребетности»* відбувається всередині велетенського комп'ютера, де для людини, затиснутої між мікросхемами, передбачена роль функції. «Ігрова машина для публічного життя людини – актора за фахом» у *«Бесхребетности»* стала «машиною для гри з актором». Він навіть не гвинтик, він – веб-сировина. У цьому середовищі людина – батарейка, що виробляє

[25] «The Beatles».

the bourgeois world. And this means fleeing any discussion of our own problems. Not to mention that today's Switzerland, as depicted by the Ukrainian theatre , risks becoming a caricature of itself. This did not happen. The story of a mentally ill girl did not lose its content. It simply found a new dimension – metaphysical cosmic pain. A social drama was turned into an existential tragedy of the death of an «inner child.»

In a sense, «Dora» has reached stylistic completion and fullness, and thus – finality. It was followed by a new spiral of search – the zinc phase. Three plays of the cycle – «The Sexual Neurosises of Our Parents,» «4:48 Psychosis,» and «Spinelessness. A Party for People with Distorted Posture» -- form a trilogy reflecting three phases of death of the living human nature.

Claustrophobia within closed spaces is a painful determination of one's boundaries, antagonistic towards the space of the «Idiot» and «Dora»: extreme depersonalization and anonymity; industrialization; pathological sterility; desanctification; the replacement of magic with medicine; the metallic aftertaste of a megalopolis.

Neurosises lost all tenderness. It left for the underwater plains of secret acting. It seems that traditions of DAKH, Troitskyi's artistic striving for archaic, the fragile poetry of a world full of natural colors, smells and sensations, the detailed nuances – all of it can disintegrate. Time is destroyed as a category. It is dismantled from space. «4:48 Psychosis» has absolutely no objective environment. The heroes of «Psychosis» and «Spinelessness» have neither past nor future. They experience the cyclic mystery of self-destruction. Sarah Kane's text is looped. When the heroes of «Spinelessness» go through one circle, they come back to the same point of hopeless and desperate corporative slavery. The legendary «I believe in yesterday»[25] turns into a sentence to the future and the present.

The first words of «4:48 Psychosis» sound in the darkness. The heroine comes out of pitch blackness. It is like reincarnation of Sarah Kane herself – her restless soul that is doomed to relive the drama of suicide in other bodies over and over again, repeating the same words.

The shining zinc panels that in «Dora» lie around the sides of the pool, are critically close to the living body in «4:48 Psychosis» and «Spinelessness.» The heroine of «Neurosises» was surrounded by water. In «Spinelessness» and «4:48 Psychosis», it is a high-tech land – the outback inanimate aggressive space – a sort of shining zinc coffin with holes in it. In «4:48 Psychosis» it is individual, but in «Spinelessness» it is corporate. The cell of «4:48 Psychosis» is placed in the foreground and has only one exit – upwards. The heroine of Sarah Kane has one will – the will to die. Heroes of «Spinelessness» have no will at all. Liberation, a «new posture,» a «new spine» remain an unreachable dream. Their office looks like an iron mouse trap, in which half-sane victims run around chaotically under electronic sounds and blinking lights. The office is a post-industrial multimedia web meat-grinder that grinds the individual mind into a one-format mince and produces a convenient vacuum of a packed standard «worker.» It seems that the action in Spinelessness takes place inside a huge computer where a person is squeezed between microcircuits and is granted the role of a function. «A game of public life for a person with the profession of an actor» in «Spinelessness» becomes a «game with an actor.» He is not even a screw; he is raw material for the web. In this environment, a man is a battery discharging the energy of fear, insecurity and feeding the machine of socially engaged feelings. It is a mixture of a marking and marked realities. In this play, Bart's theatre

[25] «The Beatles.»

енергію страху, невпевненості в собі та інших соціально-ангажованих почуттів, які живлять машину. Тут переплітаються дві реальності – означник та означуване. Бартівське визначення театру як «кібернетичної машини» набуває у виставі справді страхітливого кафкіанського звучання.

Електронна музика, цинкові панелі та дроти, що звисають зі стелі в схожих на клітки конторках, веб-камери, які в режимі нон-стоп транслюють дію на екран. *«Бесхребетность»* – синтез сучасних мультимедійних технологій, театру та кіно, що створюється в реальному часі й негайно вплітається в живу тканину вистави. Відео стає не лише частиною сценографії, а й найважливішим структурним елементом дії, в якій спілкування через веб-камери часто заступає безпосередній живий контакт. Цей посередник між тим, хто виробляє, і тим, хто сприймає, позбавляє глядача притаманної театрові свободи сприйняття, здійснюючи кадрування та монтаж дії просто на стіні. Картинка з'їдає чималий відсоток глядачевої уваги та енергії, створюючи між глядачем і актором дивну психологічну «веб-прокладку».

Відео створює відчуття параноїдального синдрому – здається, що на екран транслюється сегментований на чорно-білі клітини запалений корпоративний мозок. Та водночас і цей нескінченний монтаж атракціонів, і тоталітарна техногенність середовища – тільки зовнішня хітинова оболонка, цинкова клітка для живих упізнаваних людських почуттів. Невироблених і безпорадних. Почуттів неконтрольованих. Закон життя, стрижень, хребет безхребетних – цинковий панцир – виведено назовні. Всередині панує хаос. Проте життя триває. Навіть якщо в оцинкованому саркофазі колективного несвідомого – офісному могильнику заживо похованих амбіцій, талантів і надій воно нагадує доведений до кипіння параноїдальний фарс.

Хай там як, а в цій виставі перманентний клінічний стан суспільства все ще є приводом для гри. Це свого роду сучасний театр дель-арте, театр впізнаваних соціальних масок – зафіксований, уніфікований, перетворений на онлайн-відео, позбавлений живого контакту, свободи імпровізації й особистісного первня соціальний фарс. Фарс, в якому попри хай-тек оболонку наявна та сама незмінна середньовічна начинка – втішно-філістерський журавлиновий сік – брутальні жарти, грубі геги, театральні трюки, які, перейшовши у середовище офісу, не втратили споконвічної фарсової природи. Маска, блазнівська шапка, муляж голови під мишкою, бутафорська сокира в голові, ніж у спині – це не просто означники наскрізь штучного світу симулякрів, де навіть біль втрачає об'єктивність відчуття й стає «реготливим» і «дурним». Це щось більше – означники особливого офісного «Часу Х» корпорації.

«Бунт у туалеті» – карнавал, що не відбувся, розпачлива спроба зішкребти з обличчя приросу маску «співробітника», на якийсь час змінити соціальну роль. Спроба, що наперед була приречена на провал – світ, модель якого відбиває клітка сценографії, не передбачає зони виходу за рамки. Місце максимальної свободи співробітників – туалет. Проте й він також перебуває під всевидячим оком відеонагляду: «весь світ – театр»…

У виставі «Психоз 4:48» відсутня ігрова свідомість. Текст заперечує філософію гри. Сценографія тут – це модель простору, що знищує тривимірність сцени, позбавляє актора свободи пересування, прирікає його на нещадний щодо себе акт публічного душевного самооголення. Сцена як психологічний цинковий ешафот. Це – театр жорстокості нового часу – десакралізований, деміфологізований, позбавлений енергії інтелекту. Але якщо в театрі жорстокості Арто відсутня межа між тілом і свідомістю, тіло стає об'єктом пізнання і джерелом містичного досвіду, то «Психоз 4:48» віддзеркалює відторгнення тіла. Болісне відторгнення, єдиний

, like a «cybernetic machine» finds a truly terrible meaning in Kafka's manner.

Electronic music, zinc panels and wires hanging from the ceiling and looking like office cells, webcams that are always online to broadcast the action onto a screen. «Spinelessness» is a synthesis of modern multimedia technologies, theatre and cinema created in real time and immediately interacting with the living fabric of the play. Video is not just a part of scenography, but an important structural element of the action, where talking through webcams often replaces direct contact. This mediator between the producer and the recipient robs the viewer of the freedom of impression that is characteristic of the theatre . It crops and mounts the action right there on the stage. A shining picture devours a lot of attention and energy from the audience, setting up a strange psychological «web lining» between the viewer and the actors.

Video creates a sense of a paranoiac syndrome – it seems that the screen shows an inflamed corporate brain segmented into black and white cells. At the same time, this endless flow of attractions and the completely hand-made environment is just a chitinous cover, a zinc cell for the living and recognizable human feelings. Raw and helpless feelings. Uncontrolled feelings. The law of life, the centre, the spine of the boneless – a zinc shell – is placed inside. There is chaos inside. Life however goes on. Even if the zinc sarcophagus of the collective unconscious – an office grave – has buried ambitions, talents and hopes, it looks like a boiling paranoiac farce.

In «Spinelessness» the permanent clinical condition of society is still a game. It is a modern dell'arte theatre , a theatre of recognizable social masks. It is a social farce that was registered, unified, turned into online video, devoid of direct contact, freedom of improvisation or any personal element. This farce, despite its hightech shell, contains the same medieval elements remain at the centre – sweet philistine cranberry juice – brutal jokes, rude gags, and drama tricks that lost none of their farce in moving into an office environment. A mask, a fool's hat, an artificial head in hands, a fake ax in the head and a knife in the back – they don't just show simulation where pain is no longer objective but has become «giggling» and «dumb.» It is something bigger, something that defines a special office «time of IT,» an «X hour» of corporation.

«Rebellion in the Toilet» is an aborted carnival, a desperate attempt to scrape down the engrafting mask of a 'worker,» to change a social role temporarily. This attempt is doomed to fail. This world, whose model reflects the cell of scenography, sees no way out of the frames. The place of the workers' maximum freedom is… a toilet. However, CCTV is installed there, too: «the whole world is a theatre »…

There is no consciousness of game in «4:48 Psychosis.» The text rejects the philosophy of game. The scenography of «4:48 Psychosis» is a model of space that destroys any 3D stage, leaving actors with no freedom of movement, dooming them to a ruthless act of public self-baring of soul. The stage is like a psychological zinc block. It is the theatre of cruelty of a new time – desanctified, demythologized, devoid of the energy of intellect. But while Artaud's theatre of cruelty has no border between the body and the consciousness, because the body becomes an object of consciousness and a source of mystical experience, «4:48 Psychosis» reflects the alienation of body. A torturous alienation, the only way out of which is death. Senseless, shameful, devoid of mystery or worth.

The text of Sarah Kane is a diagram of decaying consciousness,

вихід із якого – смерть. Безглузда, стидка, позбавлена таїнства та гідності.

Текст Сари Кейн – діаграма розпаду свідомості, що розкладається, маніфестація безглуздості життя, заперечення рокованості на життя, виявився болісно ультрасучасним, співзвучним філософії нового покоління. Симптоматично, що вистава за «апокрифом нової драми» – літопису самогубства класика «нової драми» Сари Кейн, – народилася в надрах акторської школи як самостійна робота. «Психоз 4:48» – голос покоління. Голос, що маніфестує відмову жити. І, можливо, найпоказовішою була найперша – найменш вироблена й найбеззахисніша вистава: істерична й розкуйовджена, принципово а-естетична, а-театральна, а-мистецька, вона епатувала й дратувала, й саме тому зачіпала, ранила – розтинала стигмати часу, приховані під поверхнею ідеології глянцю.

Сценічний дизайн вистави «Психоз 4:48» – взірець мінімалізму. Встановлена на авансцені металева конструкція, що освітлювала поміщену до неї людину яскравим холодним світлом, нагадувала металеву камеру, томографічний апарат для сканування мозку. Апофеоз зумовленості та несвободи. Прилюдна сповідь як акт смерті. І водночас у самому образі дивний конфлікт: найяскравіше фізичне світло нездатне проникнути в таїну живого, висвітлити суть. Таємниця божественного творення, що міститься в людському тілі, жива скульптура плоті, неймовірний контраст первісної краси життя та хворобливої розм'яклої свідомості, яка стікає кров'ю й вивергає потоки слів, позначених душевною слабкістю та емоційним брудом.

Як і в *«Неврозах»*, у виставі «Психоз 4:48» центральне місце посідає оголене тіло. Як і в *«Неврозах»*, оголена людська плоть абсолютно а-сексуальна, антисексуальна – знак беспорадності й вразливості людини, костюм нового театру, що прийшов на зміну естетизованій і міфологізованій реальності колекції. Троїцький оголює свій театр. Знімає з нього шкіру. Це жест звільнення від матерії і попереднього досвіду – жест, присвячений передчуттю нового, здається виходом із повнокровного життя в пустелю невідомості, зухвалим бунтом руйнування етичних і естетичних упереджень «покоління батьків». Цей жест, рушієм якого є інтуїція, присвячений болісному, страдницькому пошуку своєї землі обітованої – театру нового сторіччя, він може виявитися і сороkаденною самоініціацією мінімалізму, і виходом у нову мистецьку реальність.

Марія Ясінська

Київ, 2008 рік

Переклад з російської – Лесі Лисенко

Надруковано в альманасі «Малевич. Класичний авангард. Вітебськ-13» (редактор Т. Котович), 2012 рік

a manifestation of senseless life, a demonstration of the rejection of the doom to life. It is painfully ultra-modern, harmonious with the philosophy of the new generation. One of the symptoms is that the play about the «apocrypha of new drama» – the chronicle of the suicide of the «new drama» classic writer, Sarah Kane, was born as independent work at the theatre . «4:48 Psychosis» is a voice of the generation, a voice that refuses to live. The most significant was the very first, the rawest and most vulnerable play: shocking and irritating, hysterical and uncombed, principally a-aesthetic, a-theatrical, a-artistic, and thus offending, wounding, uncovering the stogmats (stigmata??) of time that had always been hidden under the surface of the glossy ideology.

The scenic design of «4:48 Psychosis» is the model of minimalism. The metallic installation in the front of the stage shed bright cold light on the man inside it. It looked like a glimmering metallic cell, like tomographic equipment for brain scan: the apotheosis of pre-conditioning and binding, public confession as an act of death. And a terrible conflict at the heart of it: even the brightest physical light is unable to penetrate the mystery of life, to shed light on it. The mystery of divine creation is hidden in a human body, a living sculpture of flesh, an unbelievable contrast of the virgin beauty of life and painful, crumbling and bloody consciousness, throwing out the words that carried traces of mental weakness and emotional dirt.

Just like «Neurosises», «4:48 Psychosis» devotes its central place to a naked body. Just like in Neurosises, the naked human flesh is absolutely a-sexual, or antisexual. It is a sign of hopelessness and vulnerability of a man, the costume of a new theatre that replaced the anesthetized and mythologilized reality of the collection. Troitskyi adores his theatre . He skins it. This gesture of liberation from matter and preceding experience -- a gesture devoted to foreseeing the new -- seems to become a way out of the full-blooded life in the wilderness of the unknown, a self-inflicted rebellion of destruction of ethical and aesthetical attractions of the «generation of the fathers.» Moved by the foretaste of intuition, devoted to the painful, torturous search for the promised land of the theatre of a new age, it may turn out to be a forty-day self-initiation of minimalism or an Exodus into a new artistic reality.

Maria Yasinska

Kyiv, 2008

Translated from Russian by

The text was first published in the almanac «Malevich. Classical avant-garde. Vitebsk-13»(editor T.Kotovich), 2012.

## ВЛАДИСЛАВ ТРОЇЦЬКИЙ: «ОБМЕЖЕНЬ НЕМАЄ…»

Бесіду вела Марія Ясінська

ПРОЛОГ

**Влад Троїцький** – У книжці *«Режиссеры XX века»*, яку я зараз читаю, порушено питання: чи може театральний діяч написати книгу про театр, який він створив. Луї Жуве, наприклад, робить висновок, що це неможливо. «Напевно, – пише він, – не можна вимагати від театрального діяча вміння розмірковувати про свою творчість, досліджувати мотиви, аналізувати причини, що є рушієм його праці».

**Марія Ясінська** – (*сміється*) Однак усі люди, чиї тексти увійшли до цієї книжки, цим займаються…

**В. Т.** – Це не зовсім так… А далі Жуве каже: «Чи означає це, що будь-яка теорія театру, чи то Брехт, чи то Станіславський, нічого не дає? Можливо, моя відповідь здаватиметься занадто категоричною. Вона не зовсім без користі, але дає дуже мало. Брехта не можна зрозуміти за сторінками «Малого Органону», теорію епічного діалектичного театру не перекласти мовою театральної практики, ретельно вивчаючи брехтівські нотатки на цю тему. Неможливо осягнути сенс ефекту очуження з теоретичного опису, зробленого Брехтом». Те саме Жуве каже про Станіславського: «Мені добре відоме почуття неспокою й розгубленості, яке виникає, коли тебе запитують, як безліч разів запитували мене в різних країнах: «Яким є Ваш метод?», «У чому полягає суть Вашої театральної теорії?», «Як Ви уявляєте собі роботу в театрі та сам театр?». Загалом він розповідає про те, що, коли виникла ця проблема, він зібрав усі уривки, стенограми своїх лекцій і з усього цього склав певний колаж, який, можливо, до певної міри здатен дати уявлення, створити певний образ… я гадаю, що коли я зараз почну говорити від себе про історію «ДАХу», то мимоволі вийде така спотворена, викривлена, не вельми переконлива картина…

**М. Я.**– Насправді це дуже цікаво. Цікаво саме як Ваша суб'єктивна думка.

**В. Т.** – (*сміється*). Річ у тім, що я не маю конкретного усталеного уявлення періоду десяти-п'ятнадцятирічної давнини….

**М. Я.** – Але ж зараз уже мала б виникнути певна дистанція до минулого, переусвідомлення, що ж насправді відбувалося…

**В. Т.** – Усе це не так просто. Тому що вже існує – й у моїй свідомості також – певний «міфологізований простір» і він точно необ'єктивний! Він необ'єктивний з огляду на мене сьогоднішнього, і, згадуючи, що я відчував тоді, я розумію, що був необ'єктивним!

**М. Я.** – Чи означає це, що історія – це фікція? Чи існує різниця між «фікцією» й «міфом»? І чи бачите Ви хоч якийсь сенс в історії театру? Чи він живе лише в конкретний момент і вмирає без сліду, тільки-но ця мить закінчується?

**В. Т.** – Історія театру – це швидше суто теоретична історія



Владислав Троїцький Vladyslav Troitskyi

## VLADYSLAV TROITSKYI: «THERE ARE NO LIMITATIONS…»

Interview by Maria Yasinska

PROLOGUE

**Vladyslav Troitskyi**: Currently I am reading a book called «Directors of the 20th century» and it raises the following question for me: are theatre figures able to write books about theatres that they founded? For example of Louis Jouvet, came to the conclusion that it would be impossible. «Apparently,» he says, «one cannot make theatre figures argue about their creative works, study their impulses and analyze reasons that drive their work.»

**Maria Yasinska:** (laughs) Nevertheless, everyone whose texts were used to compile that book, are doing just that…

**VT:** That's not quite true… Jouvet says: «Does that mean that any theatre theory, either Bertolt Brecht's or Constantin Stanislavski's, give nothing? My answer might seem too rough and judgmental. Theatre theory is not useless, but it gives too little. You cannot understand Brecht from the pages of «A Short Organum for the Theatre», in the same way that you cannot translate the theory of epic dialectic theatre into the language of theatre practice with the help of simply studying Brecht's notes on the subject. You cannot understand the meaning of the alienation effect from theoretical descriptions given by Brecht». Jouvet says the same thing about Stanislavski. «I am well aware of the feeling of anxiety and confusion, which one can experience being asked, as I was asked numerous times in many countries: «What is your method?», «What is the main point of your theatre theory?», «What is your idea of work in the theatre and that of theatre itself?». Generally speaking, he said that when he faced such problems he gathered all extracts and verbatim records of his lectures and made a collage of all materials that could possibly create some image and outline of the basic idea… So, I believe that if I started talking about the history of DAKH and sharing my personal points of view, like it or not, you would get a flawed, misrepresented and non-convincing picture…

**MY:** Actually that is very interesting. As your own personal judgmental opinion.

**VT:** (laughs) The point is that I have no special opinion of my works 10–15 years ago…

**MY:** But today you must have some distance from the past, some re-understanding of what was actually happening at that time…

**VT:** That is not as simple as it may seem. There is some «mythologized space», and you can find it even in my mind. This space is definitely biased and prejudiced! It is biased on the point of view of the present-day me and my recollection, perceptions and feelings of those years. I understand that by all means I was not impersonal at that time either!

**MY:** Does that mean that history is fictional? Is there any difference between «fiction» and «myth»? Do you see any sense in theatre history? Or does it exist only at certain moments and

мрії про неіснуючий рай. Є така репліка: «Якщо хтось це пише, значить, це комусь потрібно». Залишається надія, що вона допомагає читачам, особливо тим із них, хто робить свій театр, знайти власну мрію про театр.

ДЖЕРЕЛА

**В. Т.** – …Як я можу об'єктивно оцінити, наскільки поганою чи доброю була вистава *«…Четвертый лишний…»*?

**М. Я.** – Однак ми можемо говорити про те, чому вона виникла, що Вас хвилювало в той час, чому історія «ДАХу» розвивалася саме так?

**В. Т.** – Все це відбувалося радше на несвідомому рівні. Це не був усвідомлений вибір.

**М. Я.** – Тобто Пелєвін виник випадково?

**В. Т.** – Мені просто сподобалася одна сцена. – Вона здалася мені дуже театральною.

**М. Я.** – Сцена «братанів» про «грибочки»?

**В. Т.** – Так.

**М. Я.** – А Ніцше, Достоєвський, Тікамацу Мондзаемон?

**В. Т.** – Це були розгорнуті цитати. Пелєвін згадує Ніцше і Достоєвського. Єдине, що я додав, це «Самогубство закоханих на острові Небесних Тенет». Мені дуже складно об'єктивно оцінювати, що я тоді думав і чого хотів. Це завжди був радше емоційний імпульс, ніж імпульс інтелектуальний. Це не було так, що я серйозно замислювався, як сягнути усіх тих глибин… Нічого подібного! Мені сподобався Пелєвін. До цього мені подобався Мамлеєв. До цього – Стріндберґ, Сухово-Кобилін, Кафка, Гельдерод. Коли наша студія виокремилася зі Студії Черкова, ми грали і в музеї Заньковецької Сартра… До цього моменту я вже зробив багато всього.



Анатолій Черков
Anatoliy Cherkov

**М. Я.** – Як вплинув на Вас Черков? Чи саме він познайомив Вас із контекстом сучасного світового театру?

**В. Т.** – Сьогодні я розумію, що «Композиція фрагментів» справила сильний вплив на мій стиль режисури. Але я взяв тільки те, що мене цікавило. Моє особисте розуміння суті цього методу таке: ти знаходиш у творі ключові емоційні, больові або чуттєві точки, які є вузлами цього твору, й розробляєш їх детальніше: мізансценічно, текстово тощо. Ці фрагменти нетривалі. Як казав Черков, це фіксована емоція, фіксоване почуття, певна точка – фрагмент, який фіксується. Ти знаходиш у творі 3, 5, 7 таких фрагментів і їх репетируєш, а між ними – зона вільної гри. У цьому методі було важливо, що режисер сам пребував на майданчику, і розроблялися певні знаки, які вказували, що починається новий фрагмент...

**М. Я.**– Ідеться про те, що сам режисер грає?

**В. Т.** – Так, режисер, що грає.

**М. Я.**– Що дає ця технологія?

**В. Т.** – Для мене ця технологія давала можливість досить швидко знаходити підхід до будь-якого твору незалежно від того, чи це п'єса, чи проза. Тому що фрагмент – це певний візуальний, чуттєвий або короткий текстовий образ. Це можуть бути три репліки, це не величезний текст, не

dies without a trace as soon as such moments pass?

**VT:** The theatre history is like an absolutely theoretical dream about unexisted paradise. There is such phrase: if somebody wrotes, it means that somebody needs it. We hope that it helps readers, especially people making their own theatres, to find their own dream about the theatre .

ORIGINS

**VT**: How can I impartially evaluate how good or bad the «...Fourth Man Out...» was?

**MY**: But we can discuss why it was created, what excited you at that time, and why the history of DAKH was developing in that way.

**VT**: Everything happened on instinctive and unconscious level. It was not a deliberate choice.

**MY**: Are you trying to say Pelevin appeared accidentally?

**VT:** I simply liked one scene. I found it very theatrical.

**MY**: Do you mean the notorious scene in which «brothers» discuss «mushrooms»?

**VT**: Yes.

**MY**: What about Friedrich Nietzsche, Fyodor Dostoyevsky and Chikamatsu Monzaemon?

**VT**: Those were explicative quotes. Pelevin mentioned Nietzsche and Dostoyevsky. The only thing I added was «The Love Suicides at Amijima». It is very hard for me to make unbiased judgments about my thoughts and my desires at that time. It was always more emotional impulse than intellectual one. I have never seriously planned to submerge into all those chasms… Nothing of the kind! I liked Pelevin. Before him I liked Yury Mamleyev, Johan August Strindberg, Aleksandr Sukhovo-Kobylin, Franz Kafka, and Michel de Ghelderode. After our studio separated from the Cherkov's company, we played Jean-Paul Sartre in the Zankovetska Museum. By that time I had done lots of things.

**MY**: What influence did Cherkov have on you? What did you draw from his methodology? He acquaited you with the context of global contemporary theatre . But what influence did Cherkov's methodology have on you?

**VT**: Now I believe the «Composition of fragments» had a powerful impact on the style of my directing. But I took only what I was interested in. Here is my understanding of the main point of the methodology: in some works you find so-called keys, emotional or sensual points, which, I would say, are the knots of that work, and you elaborate them in details: create mise-en-scènes, read into texts, etc. Those fragments do not last long. Cherkov used to say those are fixed emotions, fixed feelings and some points – fragments – which are fixed. You find 3, 5, 7 such fragments in the work and rehearse them, and the space between them is the space for free acting. In that methodology it was important for the director to be on the stage, certain technologies and certain signs were created for the places where the new fragments begun…

**MY**: Do you mean directors act in such works?

**VT**: Yes, I mean acting directors.

**MY:** Is there any contribution from such techniques?

монолог на 40 хвилин. Ти обираєш 3, 5, 7 таких точок, після цього можеш формувати зону зв'язків. Такий підхід завжди має свої труднощі, оскільки чим більшою є зона вільної гри, тим більший ризик, що так звана «імпровізація» буде непідготовленою. Але іноді з'являлося дуже потужне ігрове поле, що, звичайно, мене захоплювало.

До того ж мені подобалося, що такий підхід дає змогу швидко вигадувати й створювати вистави. Це сформувало певний погляд на матеріал: коли я щось читав і матеріал мені подобався, в мене одразу ж народжувалися ідеї, як його перетворити на театр.

**М. Я.** – Чим було зумовлене коло названих Вами авторів, Студією Черкова?

**В. Т.** – Ні. Я завжди багато читав. Я обирав авторів, які зачіпали радше чуттєво, ніж інтелектуально – будили мою фантазію. Коли зв'являвся світ, який хотілося втілити в життя. Кафка породжує абсолютно фантастичні образи, Мамлєєв, Стріндберг, але не п'єси, а його роман «Слово шаленця на свій захист», або «Колекціонер» Фаулза…

З одного боку, такий підхід до матеріалу давав свободу, з другого – обмежував, адже цей метод не передбачав технології фіксації. Побудова вистави на тотальній імпровізації має свої складнощі. Навіть фіксовані точки – насправді, ти не розумів, як їх фіксувати. Ти можеш зафіксувати мізансцени, але як акторові повторити гру? Не повторити, а увійти в той самий емоційно-чуттєвий стан? Я бачив, що після певної кількості повторів починає нівелюватися сама природа гри, і треба було знову шукати новий матеріал. Тому, з одного боку, це був плідний час, а з другого….

**М. Я**. – Чи означає це, що «Композиція фрагментів» не передбачала системи виховання актора?

**В. Т.** – Черков багато говорив про поліфонічність, у тому числі про поліфонічність існування на сцені, про те, що необхідно втримувати у фокусі уваги одразу кілька пластів. Однак це завжди викликало в мене протест, бо я розумів, що людина, яка цілеспрямовано починає над силу замислюватися про 6–7 пластів: музичний, графічний, інтелектуальний діалог, лінію таку й таку… Ішлося про те, що ти повинен створювати певну графіку, при цьому говорити певний текст, відповідати іншим текстом тощо. Для мене це була умоглядна теорія. Можливо тому, що, на жаль, мені не довелося побачити прикладів її реалізації, які б мене переконали.

**М. Я.** – Це було пов'язано з тим, що не було акторів, які б володіли технікою, що давала можливість це виконати? Чи не було запропоновано методології, яка б давала змогу їх підготувати?

**В. Т.** – Мені складно сказати. Адже це був той період, коли я міг займатися театром лише паралельно зі своїм науковим і бізнес-життям, мене цікавило тільки те, що давало змогу швидкого освоєння матеріалу та виходу на публіку. Мені було нецікаво довго та виснажливо репетирувати. Це був такий період. По суті, я був у студії Черкова лише рік. Потім моя студія відокремилася. Спочатку в мене було три актори: Ляна Лагоденко, Льоша Іллюченко та Ірина Тарасевич. Коли закінчився період на Михайлівському провулку, студія



На репетиції Ігоря Лисова
Igor Lysov's rehearsal

**VT:** This technique helps me find various approaches to any piece of writing rather quickly, regardless of whether it is a play or a novel, because fragments are the visual, sensual or short textual images. You may take only 3 lines, not a long text, not a 40-minute monologue. You choose such 3, 5, 7 points and then shape the bonding area. Such an approach is always delicate and has its complications, because the bigger the free acting zone, the higher the risk that the so-called «improvisation» will not be prepared. Sometimes there was such powerful acting, that I was completely entranced and fascinated. Moreover, I liked that such an approach gave me the chance to make up and create performances swiftly. It gave birth to a certain point of view on material: when I read something and liked the material, I immediately saw how I could turn it into theatre .

**MY:** What influenced the choice of authors? Was it somehow stipulated by Cherkov's studio?

**VT:** No, I always read a lot. I chose authors, who spoke to me in certain ways, rather sensually than intellectually, authors who awakened my fantasy; when I imagined the world which I wanted to bring to life. Kafka gives birth to absolutely fantastic images, there are also Yury Mamleyev and Johan August Strindberg, not his plays, but his novel called «A Madman's Defense» and «The Collecton» by John Robert Fowles…

On the one hand, such an approach to material gave me freedom, and on the other – it constrained me, because it did not provide any technique for fixation. There are certain difficulties in production of performances on total improvisation. In fact, I did not even understand how to fix the fixed places. I can fix placing on stage, but how can actors repeat their acting? How can they reach the same emotional and sensual states? I saw, that after a certain number of repetitions the whole nature of acting dilutes, and I had to look for the new material again. For this reason, on the one hand it was a fruitful time, but on the other…

**MY:** Does that mean that the «Composition of fragments» did not envisage a system of upbringing or mentoring for the actors?

**VT:** Cherkov often described polyphony, including polyphony of coexistence on the stage, he said we had to pay attention to several layers at the same time. I always objected to that, because I understood that it was unbelievably hard for a person to reflect about 6–7 layers: music, graphics, intellectual dialogues, all kinds of lines… Actors had to create certain graphics and say something at the same time, respond with particular lines, etc. For me it was a conceptual theory. Perhaps, because, unfortunately, I had no opportunity to see an example of its implementation, which could have convinced or persuaded me.

**MY:** Is it because there were no actors who had mastered the technique which would have made it possible to do that? Or there was no approach, which would have allowed training?

**VT:** It is hard to say because it was the period when I could only be engaged with the theatre along my scientific and business life. I was interested only in those things which provided a way

Черкова фактично розпалася, й залишилося радше відчуття світу цієї студії, ніж реальність. Юра Яценко тоді навчався у Васильєва й періодично приїздив. Саме тоді я поїхав за компанію з першою дружиною Юри Яценка, Людою Василенко, вступати до ГИТИСу.

«КРИСТАЛЛ»

**М. Я.**– Ви можете визначити, що особисто Вам дав кожен із майстрів, які сформували школу «ДАХу» у 1996–1999 роках? Як на Вас вплинули Лисов, Юхананов, Більченко? Що увійшло у Вашу особисту режисерську практику?

**В. Т.**– Це дуже складно. Якщо порівнювати це з кухнею, тобі приносять борщ, там 50 інгредієнтів, і кожен додає свій нюанс. Як його артикулювати? Безумовно, я гадаю, що на формування режисера й людини найбільше впливають особистості, персони, з якими стикаєшся в цьому житті.

**М. Я.** – І все ж, спробуймо виокремити основні вектори. Ви вчилися в Бориса Юхананова в театрі «ДАХ», згодом закінчили його курс у ГИТИСі, Саме йому належить концепція *«Кристалла»*. Що означала для Вашого становлення зустріч із Юханановим?

**В. Т.** – Борис Юхананов – людина, яка вміє створювати навколо себе світи. Світи ідей. Він уміє захопити цими світами. І найголовніше, він посідає абсолютно фантастичний геніальний дар вибудовувати все це в теоретично-інтелектуальній і духовній площині. Напевно, з-поміж усіх, кого я знаю, це людина, яка найпрозоріше формує мистецькі, театральні, соціальні ідеї. Ця його здатність зачаровує. Гадаю, те, чого мені вдалося навчитися в Бориса, – це свободи думки.

**М. Я.** – Що це означає?

**В. Т.** – Це означає свободу обирати собі шлях і самому формувати для себе критерії правильності. Обираючи свій шлях, ти не повинен орієнтуватися ні на кого. У якийсь момент ти кажеш: зараз мій шлях саме такий, і мені однаково, що будь-хто про це думає.

**М. Я.**– Але ж це не питання сваволі чи самодурства?

**В. Т.** – Це питання усвідомленого вибору. Обираючи шлях, я можу з кимось радитися. Але зрештою лише я сам обираю свою історію – що я роблю, і відповідальність за неї несу тільки я.

Що ж стосується Юхананова, – в якийсь момент ти зустрічаєшся зі світом іншої людини, який побудований за якимись абсолютно фантастичними принципами. Із якимись ти згоден, із іншими – ні. Проте тебе зачаровує запал, з яким він переконує себе та світ у тому, що він робить.

**М. Я.** – Тобто заворожує віра?

**В. Т.** – Ні, не віра… (*пауза*) Сама по собі ця здатність є мистецтвом. Я вважаю, що головним мистецтвом Бориса є створення «світу проекту», яким він займається. Не



Ігор Лисов, Владислав Троїцький, Борис Юхананов
Igor Lysov, Vladyslav Troitskyi, Boris Yukhananov

to rapid and clear exploration of material and performances in front of audiences. I took no interest in long and tiresome rehearsals. It was such a time for me. I have been a member of the Cherkov studio only for a year. Then my studio separated. At first I had three actors: Lyana Lahodenko, Oleksiy Illyuchenko and Iryna Tarasevych. When the period in Mykhailivskiy Lane was over, the Cherkov studio practically split and there was more of a feeling of its world rather than a reality. At that time Yuriy Yatsenko was a student in Vasiliev's class and visited Kyiv from time to time. I decided to go to Moscow to accompany Yatsenko's first wife Lyudmyla and enter The Russian University of Theatre Arts.

CRYSTAL

**MY:** Can you define what exactly did you get from every master, who contributed to DAKH school in 1996–1999? How did Lysov, Yukhananov and Bilchenko influence you? What did you take from them into your personal directing?

**VT:** Those are very tough questions. I could compare all that experience to some kitchen, where you get a plate of borshch and it contains 50 ingredients, each of them adding to the soup its unique flavor. How can I put it right? Certainly, the development of a director and a personality is mostly stipulated by people, individuals whom you meet in life.

**MY:** Still, let us try to define at least some guidelines. You were one of Boris Yukhananov's students in DAKH and later you graduated from his class in the Russian University of Theatre Arts in Moscow. He was the author of the Crystal concept. What meaning or significance for you was there in meeting Yukhananov?

**VT:** Boris Yukhananov is a man who knows how to create various worlds around him. Worlds filled with ideas. He manages to carry you away with those worlds. And the main thing, he was blessed with an absolutely fantastic genius and gift to align all those worlds in theoretic, intellectual and spiritual planes. I suppose, of all the people I know, Yukhananov is the one who most clearly formulates artistic, theatrical and social ideas. Such ability drives you mad. I think the thing I learned from Boris is the freedom of thought.

**MY:** What does it mean?

**VT:** It means freedom of choice when thinking about your own way and identifying your own criteria of correctness. When choosing your way one should not be guided by anyone. At the right moment you say: now this is my way and I do not care what anyone else thinks about it.

**MY:** But that is not the matter of willfulness or tyranny, is it?

**VT:** This is the matter of deliberate choice. Choosing my way I can ask for someone's advice. But I can make my own decisions. And I am the one responsible for my.

As to Yukhananov, at some moment you face the world of another person, which was constructed in conformity with some unbelievably fantastic fundamentals. You agree with some of them, the others are not acceptable to you. But you

результат, не те, якою буде сама вистава, а те, що він з цього приводу говорить, те, що про це починають говорити люди, якими інтелектуальними та іншими сенсами це наповнюється. Для мене найбільш цінним є саме це поле – це те, що мене захоплює. Чи можу я якось це використати? Навряд. Адже в нас занадто різна природа, різний дар. Але, звісно, це на мене вплинуло. Хоча на рівні технології, практики на мене більший вплив справив Ігор Лисов. Його теорія «Театру тексту», чи «Театру ідей», яку він розробив у театрі Васильєва, його російська «наївність»... Бо у певному сенсі Ігор вельми наївний щодо театру…

**М. Я.** – У якому сенсі?

**В. Т.** – У дуже позитивному. Це досить гарне відчуття, бо воно передбачає вміння дивуватися. Дитяче уміння бавитися в театр – йому це подобається. Це був період «Театру тексту»: вузли в тексті, детальний аналіз тексту, зона вільної гри. Усе це дуже цікаво. Лисов навчив інтелектуальному підходу до аналізу тексту. Юхананов теж займався цим на матеріалі «Фауста» та «Незламного принца» Кальдерона. Його аналізи захоплювали, це було геніально, але ти не завжди розумів, що з цим робити на сцені. Як це грати. Це чимось нагадувало Черкова, бо ти повинен тримати в голові 53 смислових пласти. У Лисова ти розумів, як грати. Сцени зі «Злочину і кари» в *«...Четвертом лишнем...»* було розроблено за технологією «Театру тексту». Звісно, вони одразу трансформувалися.

**М. Я.** – Ви використовуєте цю технологію зараз?

**В. Т.** – Важко сказати. Я не запам'ятовую методу на рівні формулювань і дефініцій.

**М. Я**. – А проте, що для Вас означає «Театр тексту»?

**В. Т.** – «Театр тексту» – це коли грає персона, а не персонаж. Коли єдиною реальністю, на яку ти спираєшся у грі, є сам текст. Ідея! Сукупність ідей, конфлікт ідей, діалог ідей – це те, що вибудовує гру. Щоб грати «Театр тексту», слід мати збуджену надто стрімку свідомість – ти повинен мати дуже розроблений апарат: інтелектуальний, акторський… Бо коли ти рухаєшся в зоні чистих ідей, з'являється величезна кількість обертонів гри навколо. Як це вплинуло на стиль «ДАХу»? Гадаю, це треба досліджувати не мені, а критикам. Бо для мене «Театр тексту», «інтелектуальні концерти» Юхананова, реалізм Оглобліна – все це поєдналося у певний сплав.

**М. Я.** – Проте, як мені здається, абсолютно очевидно, що без школи Лисова в театрі «ДАХ» не могли з'явитися ні *«...Четвертый лишний...»*, ні *«Достоевский-Честертон: Парадоксы преступления или одинокие всадники Апокалипсиса»*, ні цикл *«...семь дней с Идиотом...»*. Це наклало відбиток на цілий період розвитку «ДАХу», оскільки підготувало людей певної школи.

**В. Т.** – Безумовно. Це мало на мене потужний вплив, це сформувало певний стиль гри акторів, певне вміння працювати з текстом, вміння вести довгі діалоги, певне розуміння стилю. Та водночас тут не можна забувати про величезний вплив Оглобліна з його трепетним ставленням



Ігор Лисов Igor Lysov

are fascinated with the power that person uses to convince himself / herself and the world in those things he / she does at that very moment.

**MY:** Do you mean faith is the most fascinating element?

**VT:** No, not the faith… (pause). Talent is the art per se. I believe Boris's main art is creation of the «world of the project» on which he works. Not the result, not the final versions of performances, but all the things he says about them, everything people say discussing them, all intellectual and other kinds of meanings filling all that. For me that area, that field is the main merit – it fascinates me, I admire it. Can I use it somehow? Hardly. Because we are men of different natures, we have different gifts. But it definitely had a certain impact on me. Even though I would say that on technological and practical level Igor Lysov was more influential in my life. His theory of the «Text theatre » or the «Theatre of ideas», which he developed in Vasiliev's theatre , his Russian «naïve» style… that is why in some way Igor is very naïve in his attitude to theatre …

**MY:** What do you mean?

**VT:** I mean it in a positive way. I mean that is a good feeling because it assumes the ability to be surprised. He likes and knows how to play theatre . It was the time of the «text theatre »: we learned what text knots are, we examined them thoroughly and we studied the free acting zone. It was very interesting. Lysov showed us the intellectual approach to text analysis. Yukhananov also did that with «Faust» and Pedro Calderon de la Barca's «El príncipe constante». His analysis fascinated, the process was pure genius, but it was not always clear how to play it, what you should do with all that on the stage. It reminded me of Cherkov, because you had to keep 53 concept layers in your mind at once. Lysov's technique made acting clear. Scenes from «Crime and Punishment» in the ««Fourth Man Out»» were elaborated with the help of the «text theatre » method. Of course, they were transformed at once.

**MY:** Do you use this technique now?

**VT:** It is hard to say. I do not remember methods at the level of embossed formulations and definitions.

**MY:** Nonetheless, what does the «Text theatre » mean to you?

**VT:** «Text theatre » is a theatre in which characters are replaced by personalities. A theatre in which text is the only reality on which you rely in your acting. The idea! Accumulation of ideas, conflict between ideas, dialogue of ideas – they line acting up. To play «Text theatre » one must have an overstrung and keen mind – one must have highly developed and trained instruments: intellectual, acting, etc. Because when you move into the zone of clear ideas, a huge number of overtones appear in the acting around you. How did it influence DAKH's style? I think it would be better if critics examined this issue. Because as for me «Text theatre », Yukhananov's «intellectual concerts» and Ogloblin's realism have blended into one.

**MY:** Nevertheless, I believe it is obvious that without Lysov's school there would never be the «...Fourth Man Out...» or the «Dostoyevsky – Chesterton: Paradoxes of the Crime or the Lonesome Horsemen of the Apocalypse» or the «...Seven Days with the Idiot...» series in DAKH. Lysov's school left a footprint on the whole period in DAKH's history, because it mentored and

до життя, з його любов'ю до деталей, натуралістично-реалістичним підходом до дійсності. Театр переживання й усе, що пов'язане з цією традицією…

**М. Я.** – Ці два кардинально різні підходи не мали у Вашій свідомості конфлікту?

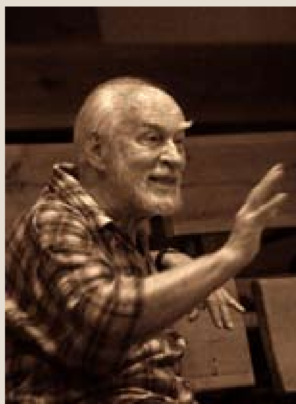
**В. Т.** – Ні. У період школи я цілковито дистанціювався від режисури.

**М. Я.** – Із чим це було пов'язано?

**В. Т.** – Я розумів, що мені потрібен час, щоб засвоїти практичне й інтелектуальне знання інших, більш досвідчених людей. До цього я дуже багато ставив, але той період вичерпався. Я розумів, що це глухий кут. Ці три роки – 1996, 1997, 1998 – я був сумлінним учнем: я грав в Оглобліна, нарівні з усіма активно займався в майстернях Юхананова, Лисова, Більченка…

**М. Я.** – Розкажіть про роботу з Валерієм Більченком.

**В. Т.** – Знайомство з Більченком було коротшим, ніж з іншими майстрами. Він проводив сесії в театрі «ДАХ» лише двічі чи тричі. Більченко займався з нами проблемою втілення в театрі романного простору. Оскільки я вже працював із романним простором в період «композиції фрагментів», я ще раз отримав підтвердження того, що, за словами Бернарда Шоу, «золоте правило, що немає жодного правила»: у принципі, ти абсолютно вільний – немає жодного значення, як ти передаси те, що написано, чи якою мовою ти скажеш те, що ти думаєш як режисер. Насправді жодних обмежень немає.



Володимир Оглоблін
Volodymyr Ogloblin

**М. Я.** – Яким було ставлення Оглобліна до всієї цієї досить авангардної історії?

**В. Т.** – Дід дивився на це з великим інтересом. Звісно, він не все сприймав, і десь навіть були якісь конфлікти. Але я розумію, що Оглоблін дуже скучив за театром. Навіть за ідейними конфліктами. Коли ти самотній, і раптом ти бачиш молоде життя, таке різноманітне… Авжеж, можливо, воно в якихось моментах здається тобі суперечливим, але ти бачиш, що це люди талановиті. А Оглоблін ні на мить не мав сумнівів, що Ігор Лисов, Борис Юхананов чи Валерій Більченко – люди талановиті. Так, вони інші. Однак саме тому це й цікаво. Це заломленння його сприйняття було цікавим і для мене.



Валерій Більченко
Valeriy Bilchenko

**М. Я.** – Чи бачили Ви точки перетину, точки дотику цих систем?

**В. Т.** – Ні, це були паралельні історії. Хоча… (*замислюється*). Я розумію, що актор, який добре грає в театрі Лисова, буде добре грати й у театрі Оглобліна.

**М. Я.** – Чому?

**В. Т.** – Тому що це вимагає великої внутрішньої дисципліни, дисципліни гри. І якщо в Лисова ти концентруєшся на проходженні інтелектуальної структури тексту, в Оглобліна ти так само детально зосереджуєшся на емоційній складовій ролі. Що більше ти дисциплінований, то більше твоя акторська свідомість натренована на таке детальне і

trained people in its own unique way.

**VT:** Definitely. It had a strong impact on me, it outlined a certain acting style among actors, special skills in the interpretation of texts, skillfulness in carrying long dialogues and a distinct understanding of style. But at the same time we should't forget Ogloblin's incredible influence, with his reverent attitude to life, his love to details, naturalistic and realistic approach to reality. Theatre of experiences and everything related to such tradition…

**MY:** Did those directly opposed approaches conflict in your mind?

**VT:** No, while I was a part of the school, I distanced myself from directing.

**MY:** What was the reason for such a decision?

**VT:** I understood, that I needed time to absorb the practical and intellectual knowledge gained from other people, those who were more skilled and experienced than me. Before that time I produced a lot, but that time came to an end. It was also clear to me that it was a dead end. For those 3 years – 1996 – 1998 – I had been a diligent student: I played in Ogloblin's performances equally with the rest of the company and was actively involved in Yukhananov's, Lysov's and Bilchenko's studios without any priority.

**MY:** Could you talk about your collaboration with Valeriy Bilchenko, please?

**VT:** I knew Bilchenko less than any other master. He held sessions in DAKH only 2 or 3 times. Bilchenko worked with us on the problem of implementation of novel spaces in theatre . Since I have worked on novel space during my time in the «composition of fragments», I found another confirmation of George Bernard Shaw's saying: «the golden rule is that there are no golden rules» – basically, you are absolutely free – it does not matter how you are going to portray the text or what language you will use to express something you think about as a director. In fact, there are no limits.

**MY:** What was Ogloblin's attitude to such avant-garde activities?

**VT:** Grandfather was observing with great interest. Naturally, he did not accept everything and we even had arguments. But I understand that Ogloblin missed that and was very bored. He missed even ideological conflicts. When you are alone and, all of a sudden, you see young life, which is so diverse and full… Well, perhaps at some moment it seems controversial to you, but you can also see that people are talented. Ogloblin did not doubt, even for a second, that Igor Lysov, Yukhananov or Valery Bilchenko were in fact talented people. Yes, they were different. And that made it so interesting. Such deflection of his perception was of great interest to me too.

**MY:** Did you see any points of intersection or common points between such systems?

**VT:** No, those were parallel stories… but on second thoughts… (hesitating) Generally speaking you understand that actors playing decently in Lysov's theatre , will also play properly in Ogloblin's theatre .

**MY:** Why?

дбайливе проходження структури. У цьому плані вони точно не конфліктують.

**М. Я.** – А як у традиціоналіста-Оглобліна народилася думка ставити «Роберто Зукко»?

**В. Т.** – Це я купив у Москві книжку Кольтеса, прочитав і сказав: «Володимире Миколайовичу, а чи не ризикнути нам?..». Йому просто сподобалася п'єса і він загорівся. Звісно, сама трупа, оскільки це була величезна вистава, і Дід вирішив зробити її багатофігурною – в ній грало близько 30-ти людей – у цьому сенсі вистава була дуже нерівною. Власне, тоді ще не було трупи як такої. Та оскільки це був період акторсько-режисерської екстернатури, через «ДАХ» проходила велика кількість молодих людей.

**М. Я**. – Чи можна сказати, скільки людей пройшло через цю систему? І чи вбачали Ви проблему в цій плинності кадрів?

**В. Т.** – У цьому є й плюси, й мінуси. Більш-менш стабільно в заняттях брали участь осіб із п'ятдесят. Часом – до ста. Та насправді стабільно в школі працювало людей із двадцять. Інші поступово вимивалися й кудись відходили.

**М. Я.** – Чи вплинуло б на розвиток «ДАХу», якби ця історія була хоча б якось захищена офіційно, якби вона не перебувала цілковито в зоні незалежного театру?

**В. Т.** – Ні. Абсолютно. Гадаю, що було навіть добре, що ця зона перебувала поза державною театральною освітою. Я впевнений, що система такої роботи з різними майстрами чудова, але тільки тоді, коли є певний центральний стрижень, який із усього цього свідомо формує цілісне висловлювання. У той момент я був до цього ще не готовий. Цей період був початком мого становлення як режисера, це був період, коли народилися *«Парадоксы»* (2000) – мій другий серйозний режисерський крок. У той час я починаю працювати в театрі «ДАХ» разом з Оглобліним. Та все ж наразі обличчя «ДАХу» як мого авторського театру ще не формується.

Театр Оглобліна в тому вигляді, в якому він існував тут, був оранжереєю театру, який вже був неможливий. Як казав Борис Юхананов – це настільки авангардно, якщо виокремити як об'єкт саме це явище: те, що є люди, які з такою достеменністю й трепетністю, цілком щиро, без усякого стьобу, намагаються відтворити театр шістдесятих років… Проте на той час у пострадянському просторі такого театру вже не було. Власне, його майже немає й зараз. Це могло існувати лише на дуже захищеній території. Я не можу сказати, що особисто я великий прихильник такого театру. У мене виникає багато питань щодо доречності певних речей. Для чого це? У чому сенс?

**М. Я.** – Наскільки я розумію, для Оглобліна ці проекти були насамперед проектами навчальними, спрямованими на виховання акторів. Адже Оглоблін завжди обирав матеріал, виходячи із завдань школи. Він розповідав, як обирає п'єси і розподіляє ролі так, щоб людина послідовно розвивалася від ролі до ролі, від вистави до вистави. І виконавці головних ролей, які працювали з Оглобліним довший час, завжди були



На репетиції Бориса Юханова
Boris Yukhananov's rehearsal

**VT:** Because it requires severe self-discipline and acting discipline. In the first case you are focused on the movement inside the intellectual structure of texts, but in Ogloblin's productions you must also be focused on every detail in emotional structure of your character. The higher the level of your self-discipline, the more of your actor senses are prepared to such detailed and careful examination of the structure. In such context there is definitely no conflict between them.

**MY:** Where did Ogloblin, famous for his conformity, get the idea to stage «Roberto Zucco»?

**VT:** I bought a book by Bernard-Marie Koltès in Moscow, read it and said: «Volodymyr Mykolayovych, let's risk…» He simply liked the play and was lit up by the idea. Of course, it was a colossal production and Grandfather decided to stage it as a many-figured composition – approximately 30 people were involved in it – in this context our performance was very uneven. Actually at that time there was no proper company in our theatre . But as far as it was the time of acting and directing external studies, a large number of young people passed through DAKH.

**MY**: Can you say the exact number of people? Did you see any problems in such a high turnover?

**VT:** It had its advantages and drawbacks, positive and negative sides. Approximately 50 people attended our classes more or less steadily. But in fact approximately 20 people worked in the school at that time. The rest of them disappeared little by little.

**MY:** Would it have influenced the development of DAKH if the information had been kept quite, officially at least, on some level, if it had not happened in an independent theatre ?

**VT:** No, by no means. I think it was even better that it was beyond the public theatre domain.

I am convinced, that the system of such work with different masters is remarkable, but only when inside it there is a certain central core, which deliberately shapes all into some unified expression. At that moment I was not ready. That period was the beginning of my transformation into a director, it was the time when «Paradoxes» were created (2000) – the second significant step in my directing career. In those years I no longer remained in the middle ground, I started cooperating in parity with Ogloblin. However, DAKH's image as my author's theatre was not outlined yet.

Ogloblin's theatre in the state in which it existed was like a greenhouse, which could not last any longer. Boris Yukhananov used to say – that is too avant-garde, that there are people who try to reproduce the 1960s theatre absolutely frankly, without any mocking and with such veracity and reverence, especially if we separate the phenomenon itself as an object… However, by that time there was no such theatre in the former Soviet countries. Actually, there is no such theatre now either. It could exist only on an extremely protected territory. I cannot say that I am much of a fan of such theatre . I strongly doubt some things. What is it for? What is the point?

**MY:** As far as I understand for Ogloblin those projects were first of all educational and aimed at mentoring actors. Ogloblin

на голову вищі від тих, хто прийшов до школи нещодавно. Може, питання полягає в тому, що цей процес виховання трупи не було завершено? Чи у Вас викликає запитання доречність такого театру загалом?

**В. Т.** – Згоден, все це так. Та насправді я особисто не бачу перспектив такого театру. Такий театр був придуманий тоді, коли ще не було кінематографу. Принаймні, коли кінематограф ще не був в цьому плані розвинутий до такої міри.

**М. Я.** – А як же ефект живої присутності?

**В. Т.** – Ефект підглядання в замкову шпарину? Певний «вуаєризм»… Мабуть, він важливий, але зараз цього досить у «реаліті шоу», і зараз є величезна кількість дуже якісних історичних серіалів. Якщо я не бачу сучасного осмислення цього матеріалу, то це, ніби сходити в музей. Особисто мені це нецікаво.

**М. Я.** – Проте Ви сказали, що, на Вашу думку, такий театр уже не може існувати. Чому?

**В. Т.** – Він може існувати. Існує ж дивне мистецтво опери. Однак ми бачимо, що він майже зник, оскільки він вимагає неймовірних зусиль, докладного відтворення дійсності. Насправді цей театр перейшов у кіно. Там він має сенс. А в театрі без крупних планів… На великій сцені це взагалі не має сенсу, тому що одразу виникає конфлікт двох речей: начебто ти намагаєшся відтворювати реальність, але водночас ти говориш якимось неприродним голосом. Мала ж сцена не дає технологічних можливостей відтворювати дійсність із такою мірою вірогідності. Тобто це вимагає величезної праці, серйозних матеріальних затрат, але сенс тут не дуже зрозумілий – заради чого сьогодні детально відтворювати реальність XIX сторіччя у виставі за тим же Островським?



Владислав Троїцький, KLIM
Vladyslav Troitskyi, KLIM 2000

**М. Я.** – Тоді що ж було цікавим?

**В. Т.** – Оглоблін! Людина! Його особистість – його світ, його віра в це. Його історія. Проникнення в психологію людини – все це було дуже цікаво й корисно з погляду технології. Але театр як детальна реконструкція побуту конкретного часового періоду мені не цікавий.

**М. Я.** – Від чого, на Ваш погляд, залежало, виходила чи не виходила та чи інша вистава?

**В. Т.** – Від того, чи вдавалося створити дім.

**М. Я.** – Середовище?

**В. Т.** – Так, середовище. Це залежить від того, чи вгадаєш ти, чи ні низку факторів – сценографічних, мізансценічних, мовних. Якщо вдавалося знайти це відчуття дому, вистава виходила.

**М. Я.** – Ви користуєтеся цим?

**В. Т.** – Так. Гадаю, що я вмію створювати сцени, затишні для акторів.

**М. Я.** – Вам допомагає акторський досвід участі у виставах Оглобліна?

**В. Т.** – Я завжди досить скептично ставився до себе як до актора, але цей досвід мені безумовно дає те, що я можу зрозуміти проблеми, які виникають в актора. Завжди, коли я грав, чи то у своїх виставах, чи то в Діда, в мені завжди

always chose his material on the basis of school tasks. He used to tell how he chose plays and distributed the parts in a special way so that actors developed consistently from one part to another, from one performance to another. Actors who played Ogloblin's protagonists and worked with him longer were always much better than those, who were new to the school. Maybe the problem is that the mentoring process and upbringing was not finished? Or is it that you doubt expediency of such theatre per se?

**VT:** I agree, everything you said is true. But I for one do not see any prospects for such a theatre . Such theatre was invented when there was no cinema. At least when cinema had not been developed to such a level.

**MY**: What about the participation effect?

**VT:** The «peeping» effect? Some sort of «voyeurism»… Perhaps it is important, but we have enough of it in reality shows on TV these days, and we can also enjoy many accredited historical series. When I see no contemporary interpretation of such material, for me it is like going to a museum. I take no interest in that.

**MY:** However, you said you believed such theatre cannot exist anymore. Why?

**VT**: It may exist. After all, there is still such strange arts as opera. Nevertheless, we notice that it almost disappeared, because it requires unbelievable efforts and veracious reflection of reality. Such theatre was transformed into cinema. It has meaning there. Theatre has no close-ups… it has no point on large stages at all, because there is the conflict between actors' attempts to depict reality and simultaneous speaking in unnatural voices. Small stages offer no technological opportunities to portray reality on the same level of credibility. It requires hard work and major investments, and still the objective is not quite clear – it is hard to understand why nowadays we should show reality of the 19th century in plays based on the works by Aleksandr Ostrovsky, for example.

**MY:** In such a case, what was interesting for you there?

- Ogloblin! The man himself! His personality – his outlook, his faith in all that stuff. His history. Penetration into human psychology – all that was very interesting and useful from the point of view of techniques. But I am not interested in theatre as a detailed reconstruction of certain eras in history.

**MY:** Are there any factors influencing success or failure of performances?

**VT:** Both success and failures depended on the director's ability to create a «home».

**MY:** Do you mean atmosphere?

**VT:** Yes, atmosphere. It depends on whether you get right a whole sequence of factors – scenography, placing on stage, language. When you catch such a feeling of «home», your performance is a success.

**MY:** Do you use such a method?

**VT:** Yes, I believe I know how to create scenes comfortable for actors.

**MY:** Does your experience in Ogloblin's productions help you in your work?

**VT:** I was always quite skeptical about myself being an actor, but by all means that experience helps me understand actors'

спрацьовувала режисерська свідомість, а це акторові на сцені дуже заважає. Це шизофренічний стан, бо ти одночасно перебуваєш всередині й назовні вистави. Я знаю дуже мало режисерів, які здатні добре грати на сцені. Це різна свідомість. У якийсь момент відбувається принциповий вибір.

**М. Я.** – Приблизно в той самий час – восени 1999 року – у «ДАХу» з'являється KLIM. Як трапилася ваша перша зустріч?

**В. Т.** – Це теж дивна історія, тому що вперше я познайомився з KLIMом, коли поїхав вступати до Анатолія Васильєва, тобто десь у 1988 році. Власне, тоді ж я вперше познайомився і з Борисом Юханановим.

**М. Я.** – У той час KLIM і Юхананов ще працювали в театрі Васильєва?

**В. Т.** – Так. Наступна наша зустріч із KLIMом відбулася, коли з'явився «Підвал» на Середньокаретному провулку й Студія Черкова приїхала туди з великим показом. Ми грали Гессе, Кафку… У той час я періодично приїжджав у Москву. Ми спілкувалися. Я бачив кілька його вистав: Пінтера, уривки з «Ревізора», був на кількох репетиціях. Я не можу сказати, що мені це було близьким, але я розумів, що це дуже серйозний світ зі своєю безумовною правдою. Ми потоваришували. Пізніше, десь близько 1999 року, KLIM працював із нами на курсі Юхананова.

**М. Я.** – На курсі крім Юхананова викладали Ігор Лисов, Володимир Берзін…

**В. Т.** – Так. Дмитро Мілаков досліджував Ботмерівську гімнастику… Та оскільки в цей час у нас було своє яскраве, насичене театральне життя в Києві, Москва мала для нас радше факультативне значення.

**М. Я.** – Як Вам вдалося привезти KLIMа до Києва?

**В. Т.** – «Підвал» остаточно розвалився. Ми товаришували. Я запросив його до Києва. На той час історія школи себе вичерпала. Вона дійшла своєї межі. Далі треба було або більше розвивати освітню територію, робити відкриті публічні лекції... Але в той час я починаю дедалі більше занурюватись у режисуру. З іншого боку, викристалізувалася трупа Оглобліна, яка випускала вистави – приблизно одну на рік. Приїхавши до Києва, KLIM проводив у «ДАХу» заняття й почав писати тексти.

**М. Я.** – Вам здається, що його переїзд до Києва був зумовлений лише зовнішніми обставинами?

**В. Т.** – Гадаю, що в цьому було багато різних факторів. У якісь моменти він входив у потужний діалог із Оглобліним… Можливо, йому так само бракувало діалогу. Я можу сказати лише, що його приїзд був одним із ключових факторів у розвитку «ДАХу». Рівень текстів, які пропонував KLIM, – це інший рівень вимог до акторів. З моменту, коли KLIM переїжджає до Києва, формування стилю «ДАХу» та моєї свідомості як режисера завжди перебували в резонансі з його сильним впливом.

**М. Я.** – Проте як митці ви діаметрально різні. У чому ж саме виявився цей вплив?

**В. Т.** – Це була людина, з якою я міг говорити. Це ж рідкість, коли ти можеш перебувати в діалозі з людиною, з якою ти можеш говорити й разом творити, в якої є чого навчитися,



KLIM

problems. Every time I played in my own productions or in Grandfather's performances, my director's vision was turned on and it was mingling with my acting. Such a state was schizophrenic, because you stay inside and outside the staging at the same time. I know only a few directors able to act at a descent level. Perceptions are different and you must make an essential choice at some point.

**MY:** Approximately at the same time, in fall 1999, KLIM came to DAKH. What was your first meeting like?

**VT:** That story is strange, because the first time I met KLIM I tried to become one of Anatoly Vasiliev's students. I think it was in 1988. And it was also the time I first met Boris Yukhananov.

**MY:** Did KLIM and Yukhananov still work in Vasiliev's theatre at that time?

**VT:** Yes. The next time I met KLIM was when they created the «Basement» in Sredniy Karetniy Lane and Cherkov's studio moved in with a grand show. We staged the works by Hermann Hesse and Franz Kafka… In those years I used to travel to Moscow from time to time. We talked. I watched some of KLIM's productions: Pinter, extracts from Gogol's «An Inspector» and I saw some rehearsals. I cannot say it was familiar for me, but I understood it was a very serious world with its own truth. We became friends. Later, in 1999, KLIM worked with us in Yukhananov's class.

**MY:** Besides Yukhananov there were also such masters as Igor Lysov, Volodymyr Berzin…

**VT:** Oh yes, Dmitry Milakov practiced Bothmer gymnastics… But as far as we had our own rich and colourful theatre life in Kyiv, Moscow had extracurricular significance for us.

**MY:** How did you manage to bring KLIM to Kyiv?

**VT:** The «Basement» failed. We were friends and I invited him to Kyiv. By that time the school was exhausted. It reached the climax and the limit. The next step was either breaking the educational territory even more or holding some open public lectures… But at that time I was deeply involved in directing. On the other hand, Ogloblin Crystallized his company and it staged approximately 1 performance a year. After he arrived in Kyiv, KLIM started lectures at DAKH and began writing.

**MY:** Do you think his moving to Kyiv was prompted only by external circumstances?

**VT:** I believe there were numerous reasons and factors to that. At some point he had intense dialogues with Ogloblin… Maybe he lacked dialogue as well. I can only say that his arrival was one of the most significant factors in the development of DAKH. The level of KLIM's texts gives rise to another level of demands to actors. Since the moment of KLIM's arrival the formation of DAKH's style and my perception as a director have been resonating with his forceful influence.

**MY:** Nevertheless, you are diametrically opposite as artists. Where did such influence have its effect?

**VT:** He was the man to whom I could talk. It is such a rare situation, when you can have a dialogue with other people. I was lucky to find a man with whom I could have discussions, with whom I could create, who could teach me a lot and was eager to learn himself, which is the most important. It was a symbiosis.

**MY:** What did you learn?

і що найголовніше – яка також готова вчитися. Це був певний симбіоз.

**М. Я.** – Чого саме, на Вашу думку, Ви навчилися?

**В. Т.** – Я навчився в KLIMa цінувати тишу, і того, що людина на сцені має бути гарною. Актор на сцені має бути гарнішим, ніж у житті – наповненим не надуманими сенсами. За ним має бути глибина. Глядач має бачити, що перед ним особистість. Проблема театру полягає в тому, що найчастіше ти дивишся виставу й розумієш, що за персонажем не стоїть особистість актора.



Владислав Троїцький, KLIM
Vladyslav Troitskyi, KLIM 2012

В акторах KLIMa є краса, гідність, гордість, особлива статуарність, уміння дивитися, тримати себе, чути. У його виставах ти завжди бачиш вродливих жінок. Це не означає, що всі вони сексуальні, хоча й сексуальні теж. Це особлива атмосфера. Особлива філософія театру. Це було для мене дуже важливо. Напевно, я починаю це розуміти тільки зараз, тоді як раніше це існувало радше на інтуїтивному рівні.

І, звичайно, його тексти – інтелектуально-філософські та водночас вельми театральні – вони дуже важливі для мене як для людини. Важливі, болісні, цікаві. Зустріч із текстами KLIMa в історії формування мене як режисера важко переоцінити. Це частина мене. Попри те, що потім настав період праці з іншими текстами, з тією ж «новою драмою», це справило на мене якнайпотужніший вплив.

**М. Я.** – У чому ж все-таки його специфіка?

**В. Т.** – Дуже важливо, що в нього духовно-інтелектуальні теми поєднуються з реальною практикою театру. Якщо Черков – це мрія про театр, якщо Юхананов – це роздуми на духовно-інтелектуальні теми, то KLIM – це людина, яка може робити театр і зробила театр – у нього був досвід створення театру, тобто створення реального світу. Не роздуми про світ, а світ.

Я захоплююся Юханановим. Мене зачаровує, як він відкриває «Стійкого принца», й текст оживає. Але, якщо чесно, я досі не розумію, як грати Кальдерона чи «Фауста». Хіба що, як у Пуркарете – як горор, як певний гепенінг – це я розумію. Я розумію, що є певний міф, але сам «Фауст» як твір мене не зачіпає. Проте драматургія KLIMa мене зачіпає як людину, як режисера, як актора. Мені це цікаво, мені це болить.



Владислав Троїцький, Андрій Бартєнєв.
Vladyslav Troitskyi, Andrey Bartenev 2000

**М. Я.** – Чи не означає це, що система освіти Юхананова полягала в тому, що тобі апріорі пропонують осягнути й полюбити те, що тобі, твоїй сучасній свідомості, осягнути й полюбити дуже складно?

**В. Т.** – Можливо. Але це не мій шлях. Я захоплююся Борисом, я схиляюся перед ним. Він подарував нам зустріч зі своєю особистістю. Вся справа в зустрічі з особистістю. Бо тільки тоді ти розумієш, що існує певний інший об'єм світу. Теоретично ми знаємо, що у світі є Брук, Стрелер,

**VT:** KLIM taught me to value silence and showed me that people on the stage should be beautiful. Actors on stage should be more attractive than in real life – they should be filled with substantiated spirits. There should be some profoundness and deepness behind them. The audience must see personalities in front of them. The problem of the theatre is that in most cases people watch performances and think there are no actors' personalities behind their characters.

KLIM's actors have such beauty, dignity, pride, special charisma and ability to look, behave and listen. In his performances you can always see beautiful women. It does not mean all of them are sexy, but there is definitely a certain degree of sexuality. It is a special atmosphere. Special theatre philosophy. It was very important for me. Probably, I understand it only now, because in the past it existed on some intuitive level.

And of course, his texts – intellectual and philosophical, and at the same time very theatrical – they mean a lot to me as a human being. They are significant, painful and interesting. It is hard to overestimate the meeting with KLIM's texts in the process of my transformation into a director. His texts are a part of me. Even despite there was a period of working on other texts later, for example, with the «new drama», which had the most powerful impact on me.

**MY:** So what are his distinguishing features?

**VT**: It is very indicative that he combines spiritual and intellectual topics with actual theatre practice. Cherkov is a theatre dream, Yukhananov is reflection on spiritual and intellectual topics, and KLIM is a man who knows how to make theatre and, in fact, he made it – he had an experience of creation of theatre , i.e. creation of real world. Not reflections about the world, but a world itself.

I admire Yukhananov. I am dazzled with his development of the «El príncipe constante» and the way he makes text alive. But, frankly speaking, I still do not understand how to play the works of Pedro Calderón de la Barca or Johann Wolfgang von Goethe's «Faust». The only way I see it – to play them as some horror, some happening like in the works of Silviu Purcărete – I understand it like that. I understand there is some myth, but take little interest in «Faust» as a piece of literature. KLIM's playwriting touches me as a human being, as a director, as an actor. It is interesting for me, it touches the strings of my soul.

**MY:** Does this mean that in his educational system Yukhananov a priori suggested understanding and liking those things, which were very hard to understand and like with your contemporary conscience?

**VT:** Quite possible. But that is not my way. I admire Boris and I worship him. He gave us contact with his personality. It is all about meeting the personality. This is the only way you understand that there is some other dimension in the world. Theoretically we know there are legendary people like Peter Brook, Giorgio Strehler and Pina Bausch. But that is all theory, my friend! You think: «Only God knows what kind

Бауш – легендарні люди. Але це все – теорія, мій друже! Ти думаєш: «Бог його зна, що це за люди…». Насправді ти нічого не розумієш. А коли ти бачиш у плоті реальну людину іншого рівня свідомості, яка розгортає перед тобою іншого рівня реальність – ти розумієш, що світ – чарівний і безмежний. У тебе з'являється палітра світу або обшир світу. І ти розумієш свої обмеження, розумієш, що в тебе так точно не буде.

**М. Я.** – Тоді, власне, в чому ж полягає передача, учнівство, школа?

**В. Т.** – Якби я намагався стати схожим на Юхананова, на KLIMа, на Оглобліна – я став би маленьким хріновим Юханановим, маленьким хріновим KLIMом або маленьким Оглобліним. Це не має сенсу. Питання полягає в тому, щоб почути, що ти можеш узяти від кожного з них, і тоді формується власне поле сенсів, думок, власне розуміння ремесла. Внаслідок того, що я доторкнувся до різних традицій, щоразу, коли я стикаюсь із матеріалом або із самою природою режисерського висловлювання, я маю можливість, використовуючи різні театральні мови, формувати мову конкретної вистави.

**М. Я.** – Чи можна говорити про методологію Влада Троїцького?

**В. Т**. – У мене немає єдиної методології для всіх вистав. Вона щоразу формується із сукупності різних тренінгів і методів. Коли я чую матеріал, коли я бачу конкретних акторів, я шукаю мову – не тільки свою, а й ту, яку почують актори, з допомогою якої ми разом зможемо створити простір вистави. Чи справив на мене вплив Юхананов? Безумовно! KLIM? Безумовно! Звісно ж, Ігор Лещенко, Андрій Бартєнєв… Але так само на мене справив вплив Сергій Параджанов і багато інших, із ким я не мав щастя зустрічатися особисто. Проте все це злилося й трансформувалося в мені у щось інше. Навіть більше, є щось, чого немає у жодного з них і що пов'язане тільки з моєю особистою долею. Із тим, як формувалася моя природа як режисера і як директора театру. Тому що це різні речі.

Юхананов, KLIM, Черков, Оглоблін, Лисов, Більченко, Лещенко – кожен вносив у «ДАХ» новий вимір. Формувався багатовимірний простір. Він формувався на території «ДАХу», тому що все це відбувалося в ньому, але насамперед – він формувався у моїй свідомості. *«Кристалл»* увійшов у мою голову. Не юхананівський *«Кристалл»*, а кристал загального проекту, в якому були грані всіх цих людей. Туди ж увійшов і Параджанов, і моя зустріч із фольклорною культурою – це такі ж грані, це така ж зона формування мови висловлювання людини. А потім ти виходиш у світ.

2011 рік

Переклад з російської – Лесі Лисенко



Ігор Лещенко
Igor Leshchenko



Віктор Попов, Борис Юхананов, KLIM, Анатолій Черков, Владислав Троїцький
Viktor Popov, Boris Yukhananov, KLIM, Anatoliy Tcherkov, Vladyslav Troitskyi

of people they are…» In fact you understand nothing. And when you see in a real live person a man of another level of conscienceness, who shows you some things beyond your reality – you understand that the world is magical and boundless. You create your own world palette or dimensions of the world. You understand your own constraints and understand that you will definitely have nothing like that in your life.

**MY**: So what is the point of passing, apprenticeship and school?

**VT:** If I tried to be like Yukhananov, like KLIM or like Ogloblin I would be a small lousy Yukhananov, small lousy KLIM or a small lousy Ogloblin. It has no sense. You should learn to listen and borrow something from each of them, only then you will be able to develop your own field of senses, opinions, your own comprehension of the craft. Due to my contacts with different traditions, I have a chance to create languages of my productions using different theatre narratives every time I face material or the nature of director's expression itself.

**MY**: Is there such thing as Vladyslav Troitskyi's methodology?

**VT**: I have no common methodology which would suit all productions. I shape it every time anew of the complex of techniques I have seen, heard of or read about, trainings and methods, which are stored somewhere in my head. When I hear material, when I see actual actors, I look for a language – not only my own, but the language which my actors will hear, with the help of which we will be able to create the space of our performance together. Did Yukhananov have any impact on me? Definitely! KLIM? Naturally! And of course there were Igor Leshchenko and Andrey Bartenev… but I was also influenced by Sergei Parajanov and many other outstanding people, whom I have never met in person. However, all that merged and transformed inside me into something new. Moreover, there is something that none of them has and that is connected with my personal destiny. Something connected with my nature of a director and theatre leader. Because those things are different.

Yukhananov, KLIM, Cherkov, Ogloblin, Lysov, Bilchenko, Leshchenko – all of them added new dimensions to DAKH. They shaped a multi-dimensional space. It was built up DAKH, because all that happened in DAKH, but first of all – it was created in my mind. The «Crystal» stuck inside my head. It was not the Yukhananov's «Crystal» but the Crystal of the common project, which combined planes of all those people. Parajanov also found his place there and even my contacts with folk culture – they are the same planes, the same area of formation of the language of human expression. And then you enter the outer world.

2011

Translated from Russian by Anna Malysheva



ДИКИЙ АНГЕЛ

*Виповнилося 90 років режисерові Володимиру Миколайовичу Оглобліну, живому охоронцю чесноти українського театру. Дивлячись на нього, переконуєшся, що вірити й дотримуватися ідеалів можливо.*

Уперше я почув його ім'я майже тридцять років тому. Художник-декоратор Харківського театру імені Шевченка, обійшовши зранку всі найближчі кав'ярні, як завжди, запізнився на роботу. Проте був упевнений, що з'явиться у своєму цеху першим. Але на його превеликий подив, шефи, як він називав старших товаришів, уже були на місцях. Вони урочисто, як державну премію, вручили юному гульвісі креслення. Вгорі аркуша було написано ім'я, яке нічого не значило для нього, але було явно магічним для майстрів, що його оточили, – Оглоблін.

Тепер я можу сказати, що існують пророчі події, не усвідомлювані нашим бунтівним розумом і ревнивим серцем, про які ти згодом думаєш, що за формальною та вимушеною твоєю дією, можливо, приховано загадковий знак долі. На той час, малюючи декорації до харківської вистави Володимира Миколайовича «Дощі», я ще й гадки не мав про режисуру, але коли через багато років, як писав поет, «земний пройшовши шлях до половини, я заблукав», давній знак спалахнув у захопленій фразі мого московського співучня й товариша Борі Юхананова: «У Києві є «ДАХ», там – Оглоблін, геніальний старець... Стрелер... Брук... Покровський...». І я одразу відчув: час збиратися до Києва. Так, іноді треба пройти великий шлях, аби почати розуміти те, що спочатку здається безглуздою випадковістю, яка не має до тебе жодного стосунку.

Звичайно, учнів визначають учителі, але, як то кажуть, дуже б хотілося...

...Оглоблін міг мати іншу долю, і, мабуть, повинен був мати іншу долю, але Бог послав його в пустелю, бо всюди має бути життя. І тепер на нього чекав позначений неймовірною покорою шлях великого трагічного митця, який наповнював п'єси-схеми (а йому довелося ставити, й немало, зовсім не досконалих п'єс) пронизливістю буття.

Його театр подібний до чайної церемонії. Йому наче нашепотіли звідти, з висот, рецепт приготування особливого чаю, потрібного для розмови про диво буття, про найменші подробиці життя – рипіння хвіртки, дим цигарок, несміливі краплини дощу, що стікають нічним вікном... На його виставах почуваєшся, як у дитинстві, коли вже розумієш, що смерть існує, але ще не вмієш про неї думати. Його театр – це розмова в саду. Вода з небес. А актори – ожиле листя на дереві життя в саду краси буття. Листя, що розгортається від вологи любові на подяку за довгоочікуваний дощ. Його театр – це театр радості щохвилинного буття, хоча він усе життя розповідає зі сцени про трагічну нестерпність обставин часу та місця, куди нас послано, не запитуючи про наше бажання. Але, можливо, послано зі сподіванням,

WILD ANGEL

*We celebrate the 90th anniversary of Volodymyr Ogloblin – the guardian of the honor of Ukrainian theatre . Watching him you can see for yourself that indeed it is possible to believe and follow your ideals.*

The first time in my life I heard his name was almost 30 years ago. At that time I was a stage designer at the Shevchenko Theatre in Kharkiv and as always I was late for work that day. Actually, I would be the first toarrive, but surprisingly all my supervisors and bosses were already there. They solemnly gave me a sketch like it was a state prize. On the top of a piece of paper I saw the name, which meant nothing to me, but was obviously magical for everyone else – the name was Ogloblin.

Now I can say there is such a thing as fate, which we cannot sense with our minds and jealous hearts, and which we later think of, believing there is possibly a hidden mysterious sign of fate behind our formal and seemingly forced actions. At that time making the setting for Ogloblin's production of «Rains» I did not even think about my own directions, but many years later, when I felt lost in my life, I managed to see the sign in the ecstatic exclamation of my classmate and friend Boris Yukhananov: «There is DAKH in Kyiv directed by Ogloblin, the genius elder… the Strehler… the Brook… the Pokrovsky». And I felt at once I had to move to Kyiv. Well, sometimes you have to pass the longest way to start understanding something which at first seemed a meaningless incident having absolutely nothing to do with you.

Certainly, students are defined by their teachers, but as they say, where there's a will there's a way…

…Ogloblin could have had another fortune, and, probably, he should have had another destiny, but God sent him into the desert, because life should be everywhere. There he had to overcome the extremely humble path of the great tragic artist who filled the schematic plays (by the way, he had to stage a lot of flawed and faulty performances) with acuteness of existence.

Ogloblin's theatre resembles a tea ceremony. You cannot help but suspect he was whispered the recipe of making special tea, required for conversations about the miracle of existence and the slightest details of life – creaking of the gates, cigarette smoke, hesitant raindrops running down the window at night… His productions bring back all your childish feelings, when you understand there is death, but you still do not know how to think about it. His theatre is a conversation in the garden. Water falling from the skies. His actors are leaves waking on the tree of life in the garden of beauty of existence; leaves uncurling with the moisture of love and grateful for the long-awaited rain. His theatre is the theatre of gladness of minutia of existence, even though all his life he had been talking to people from the stage about the tragic unbearable circumstances of time and

що ми зуміємо побачити красу створеного Богом світу – у кожному найтихішому та найдосконалішому його жесті та прояві. Відчувати захват перед цим творінням – означає творити. Творити – означає зберігати й дотримуватися цього таємного знання, що передається з рук до рук, від покоління до покоління. Таким є закон театру.

Оглоблін так і не поставив Чехова. Мріяв про нього, але сумлінно вважав, що все ще «не готовий». Однак якби мене запитали, хто з відомих режисерів найближче підійшов би до Чехова, я сказав би – Оглоблін. Адже він був мудрим і незрадливим у своєму служінні театрові, зосередженому на відтворюванні людського духу, театрові, який називають реалістичним. У ХХ сторіччі, що безтямно знецінює індивідуальне життя людини, сторіччі великих війн, великих революцій, великої спраги справедливості й великого заперечення єдиного Христа, театр, мабуть, і мав бути релігією тихого буття та співчуття до персональної людської драми. Такий театр і створив Оглоблін, «*скверный мальчишка*», як він сам себе називав.

А я подумки кличу його – Дикий Ангел. Насправді у долі людини не буває випадковостей, і «Дикий Ангел», п'єса Олексія Коломійця, постановка якої у Київському театрі імені Франка принесла Володимирові Миколайовичу Державну премію СРСР, – не випадкова назва у його творчій біографії. Він і справді Дикий Ангел, яким і має бути митець. Не «падшим», а диким.

Адже доля режисера – це переважно доля Ліра, який добровільно відмовляється від влади, щоб його піддані осягнули примарність свободи. Ні, навіть не так: режисер – це велика шекспірівська трійця під час бурі. Сліпець, блазень і король, який позбувся влади. Вони кличуть до Бога, який здогадується, хоча радше напевно знає, що ця трійця і є непокірливим диким ангелом. І Бог у захваті від цієї бунтівної трійці, що живе в одному тілі.

...Трапилося так, що на крайніх точках моєї режисерської долі, моєї театральної школи розташовані дві вистави «*Васса Железнова*». У юності – вистава Анатолія Васильєва за цією горьківською п'єсою у Московському театрі імені Станіславського, похмура, в якій постійно хряпали двері й просвітлено вуркотіли голуби. І «Васса» Оглобліна у київському «ДАХу» – спокійна й неспішна, як морісонівський «подорожній під час грози». Два великих уроки реалізму. Я завжди роздумував про те, як васильєвську могуть поєднати з ефросівською ніжністю. В Оглобліні є й те, й інше. І тому в нього виходить театр такої приголомшливої правди, яка на нинішній сцені вже здається неможливою.

Васильєв так і не завершив репетицій свого «Ліра». Оглоблінського я, на жаль, не бачив – був замалим. А шкода. О, якими ж несхожими є всі генії і як трагічно подібні їхні долі. Хтось на старість втрачає глузд – вигорають їхні серця... В інших вигорають очі – й вони сліпнуть...

Проникливість погляду та серця зберігають одиниці. Саме вони стають театральними старцями. У тому таки, споконвічному, християнському сенсі. Митці – це ченці у містах. Потрібно тільки дошукатися, де їхні келії. Бо істинне знання передається з рук до рук. Із вуст в уста. Як молитва. І тобі неймовірно поталанило, якщо життя дало такий шанс. Це і є щастя.

KLIM

Москва – Київ

(Надруковано у газеті «Столичные новости» 12.07.2005)

space where we were sent regardless of our own desires. But presumably they sent us hoping we would be able to distinguish the beauty of the God-created world – in every tiniest and most imperfect gesture and expression. To admire such creation is to create. To create is to preserve and follow the secret knowledge, passed from one generation to another. That is the law of the theatre .

Ogloblin never staged Chekhov's works. He dreamed of them, but believed he was not ready. If someone asked me which contemporary director was the closest to Chekhov, I would say it was Ogloblin. For he was wise and true in his service to theatre , focused on the recreation of human spirit, theatre which they call realistic. In the 20th century, which pointlessly devaluated people's personal lives, the age of great wars and revolutions, the mighty thirst for justice and global denial of Christ, theatre should be a religion of quiet existence and sympathy with people's personal dramas. Ogloblin has been working on such theatre , even though he called himself a «nasty boy».

I call him a wild Angel. In fact there is no such thing as a chance or an incident in people's fate and Oleksiy Kolomiyets' play «Wild Angel», which Ogloblin staged in the Ivan Franko Theatre in Kyiv and for which he was awarded with the USSR State Prize, was no accident in his biography. Ogloblin indeed is a wild Angel, the one a genuine artist should be. Not fallen, but wild.

A director's destiny is almost always the fate of King Lear, who voluntarily renounces power so that his subjects could comprehend the illusiveness of freedom. Or possibly even better to say that a director is the mighty trinity from Shakespeare's «The Tempest». The blind, the jester and the king deprived of his powers. They appeal to God, who suspects, even though possibly knows it for sure, that the trinity is the disobedient wild angel. And God admires this rebellious trinity, encased in one body.

… On the extreme points of my own directing career and my theatre school there are two «Vassa Zheleznova». In my adolescence I was a part of its staging (gloomy, with constantly banging doors and pigeon cooing) by Anatoly Vasiliev in the Stanislavski Moscow Drama Theatre . Later there was Ogloblin's «Vassa Zheleznova» in DAKH – calm and deliberate, like Jim Morrison's Riders on the Storm. I was taught two greatest lessons of realism. I always wondered whether it would be possible to combine Vasiliev's might with Efros' tenderness. Ogloblin has them both. For this reason, he makes a fabulous truthful theatre , which seems impossible in present-day reality.

Vasiliev never ended rehearsal of his «King Lear». And, unfortunately, because of my young age, I did not see Ogloblin's staging. Unfortunately… Oh Lord, all genii are so different and their fates are so alike. Some lose their minds at the end of their lives and their hearts burn out… Others lose their eyes and remain blind… only a few of them are lucky to retain the keen vision of their sight and hearts. They become theatre elders. In the very original Christian sense of the word. Artists are monks living in cities. You only have to find out where they live. Because actual knowledge is passed from one man to another. By words of mouth. Like prayers. And you are extremely lucky if life gave you such a chance. That is happiness.

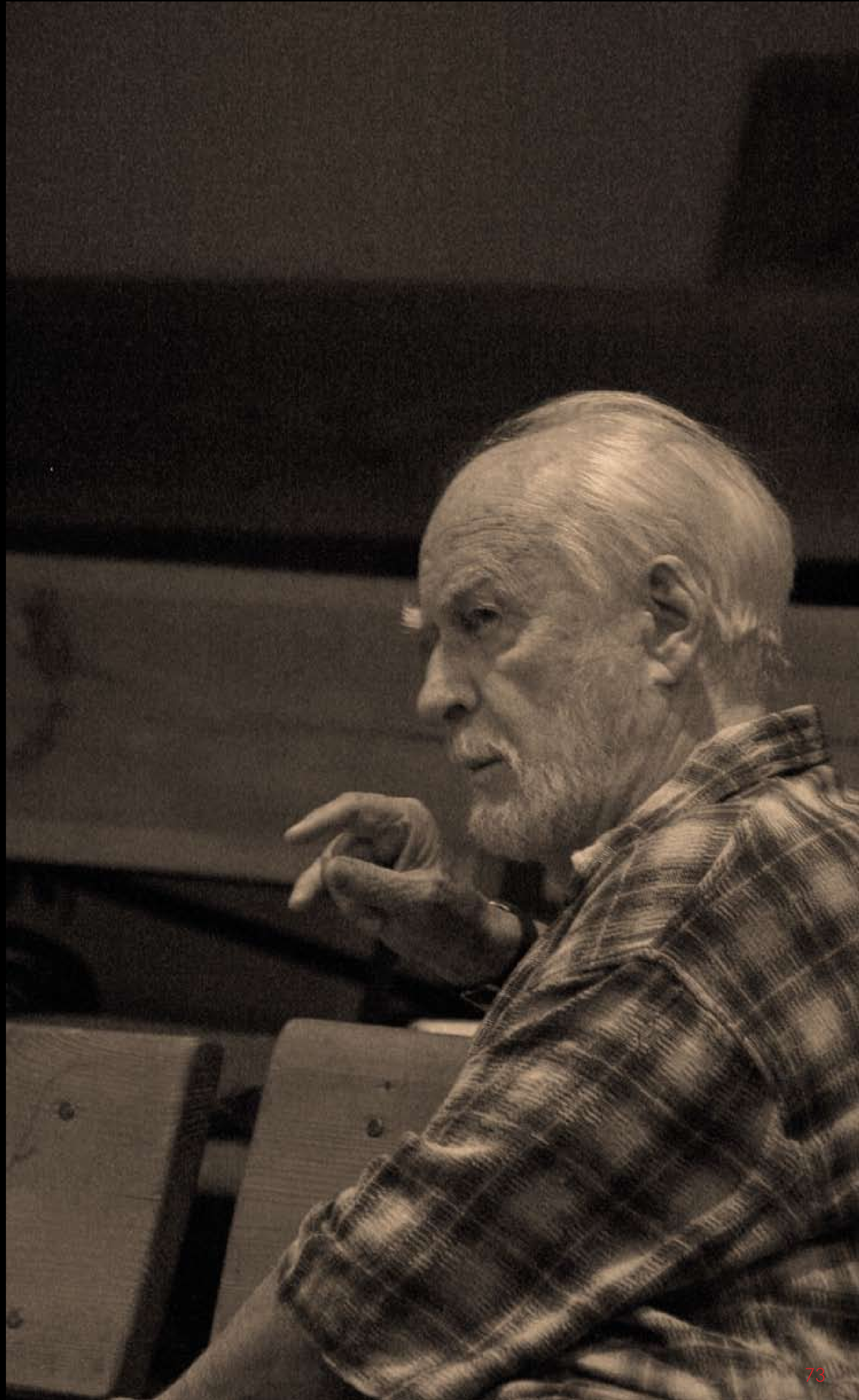
KLIM

Moscow - Kyiv

(Stolichniye Novosti, July12, 2005)

ВОЛОДИМИР ОГЛОБЛІН

VOLODYMYR OGLOBLIN








«ЛИРИЧЕСКИЕ  ДИАЛОГИ»
За творами Антона Чехова, Олександра Вампілова
Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін

«THE LYRICAL DIALOGUES»
Based on works by Anton Chekhov, Aleksandr Vampilov
Director, set designer – Volodymyr Ogloblin






«РОБЕРТО ЗУККО»
За п'єсою Бернара-Марі Кольтеса
Режисер – Володимир Оглоблін
Сценограф – Ігор Лещенко

«ROBERTO ZUCCO»
Based on a play by Bernard-Marie Koltes
Director – Volodymyr Ogloblin
Set designer – Igor Leshchenko







«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ»
За п'єсою Фрідріха Шіллера
Режисер – Володимир Оглоблін
Сценограф – Ігор Лещенко

«INSIDIOUSNESS AND LOVE»
Based on a play by Friedrich Schiller
Director – Volodymyr Ogloblin
Set designer – Igor Leshchenko



## «ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК»

За п'єсою Григорія Квітки-Основ'яненка
Режисер – Володимир Оглоблін
Сценографія, виготовлення декорацій – Ігор Лещенко
Хореографія – Алла Бовкун

«Шельменка» завжди грали як водевіль, комедію, в якій усі персонажі пародійні, – не люди, а «типи». Володимир Миколайович Оглоблін поставив у «ДАХу» ліричну комедію. І я візьму на себе сміливість стверджувати, що Квітка-Основ'яненко написав саме ліричну комедію, а не водевіль.

Звичайно, «Шельменко-денщик» – дуже смішна п'єса. І публіка на прем'єрі сміялася, ще й як! Але вистава у «дахівців» вийшла не просто веселою, і персонажі були не просто смішні, а й зворушливі, милі, не пародії на людей, а живі люди, любовно виліплені Володимиром Миколайовичем та його акторами. Досі глядачам показували таких собі хитрих, трохи дурнуватих «шельм». А у «дахівського» Шельменка (Віктор Охонько) є душа, і ми відчуваємо, як вона живе і як вона болить.

Ця постановка ще раз доводить, що якби ми уважніше ставилися до нашої культурної спадщини, то могли б відкрити в ній те, що так наполегливо й безрезультатно шукаємо в інших культурах. Театр Квітки-Основ'яненка – це, по суті, чеховський театр, але для нас він особливо цінний тим, що говорить з нами про нашу душу, наше погане й хороше, смішне і сумне.

*Тетяна Небесна. Вечірній Київ. 21.09.1999*

## «SHELMENKO THE BATMAN»

Based on a play by Hryhoriy Kvitka-Osnovianenko
Director – Volodymyr Ogloblin
Set designer – Igor Leshchenko
Choreography – Alla Bovkun

«Shelmenko» was often staged as a burlesque and comedy in which all the characters are parodies and are rather «queer specimens» than people. Volodymyr Ogloblin staged a romantic comedy. And I will take the liberty of saying that Kvitka-Osnovianenko created a romantic comedy, not a vaudeville.

Clearly «Shelmenko the Batman» is a very funny play and people roared with laughter at the opening night! But the DAKH company made it not only comic, and their characters were not just hilarious, but touching and lovable, alive and affectionately sculptured by Ogloblin and his actors. Up to now the theatre companies mostly portrayed foxy and silly rascals, but Shelmenko in the DAKH (played by Viktor Okhonko) has a soul and we can feel its pain.

Once again this production proves that we should pay more attention to our own cultural heritage, so that we can find in it those things we are looking for so persistently and unsuccessfully. Kvitka-Osnovianenko's playhouse bears a resemblance to Anton Chekhov's theatre , but for us it is especially valuable for its appeal to our souls, the good and the bad in us, something ridiculous and something sad.

*Tetiana Nebesna. Vechirniy Kyiv newspaper. September 21, 1999*















## «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМСЯ»

За п'єсою Олександра Островського
Режисер – Володимир Оглоблін
Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

У «ДАХу» відбувався своєрідний розподіл режисерських амплуа: молодий Троїцький створює театр модерного психологізму, пересадженого на наш ґрунт з московського середовища; а метр Оглоблін продовжує творити театр академічного реалізму. Йому, «останньому з Могікан», під силу зберігати і втілювати у виставах цю традицію, яка майже пішла з сучасного театру. Якщо проводити аналогії (які завжди доволі відносні), то київського режисера Володимира Оглобліна можна порівняти з московським Петром Фоменком, який також не дає згинути великій традиції російського психологічного театру. Звичайно, режисерське трактування п'єси О. Островського може здивувати і навіть розважити. У класика історія полягає в тому, що на зміну диким і брутальним купцям Замоскворіччя приходить молоде покоління ділків, хижацтво яких не менше ніж у батьків, тільки прикрите європейським одягом. Оглоблін же у своїй виставі викриває в основному нових буржуа.

Ця вистава – для гурманів, які відчувають аромат правдивого театру, де постановник працює вичерпно і уважно та, як належить режисерові реалістичного театру, намагається «вмерти в акторові».

*Марина Котеленець. Театрально-концертний Київ, № 2. 01.02.2003*

## «IT'S A FAMILY AFFAIR – WE'LL SETTLE IT OURSELVES»

Based on the play by Aleksandr Ostrovsky
Director – Volodymyr Ogloblin
Stage designer – Andriy Bovkun

The DAKH is a place where one can witness the division of directors' specialties: young Troitskyi develops theatre of contemporary and modern psychology transplanted into our reality from the environment of Moscow. Master Ogloblin continues to work in the theatre of academic realism. Like «The Last of the Mohicans» in his production; Ogloblin is the only person able to preserve and implement such tradition, which has almost left present-day theatres. Drawing analogies (that are always relative) it is possible to compare the Kyiv director Volodymyr Ogloblin to Pyotr Fomenko in Moscow, who also sustains the great tradition of Russian psychological theatre . Surely you may be surprised and even amused by the author's interpretation of Ostrovsky's play. This classic story is about the savage and brutal merchants from the Zamoskvorechye district who are taken over by the younger generation of smart dealers, hiding their plundering and greed underneath trendy European outfits. In his production Ogloblin exposes mostly the nouveau rich.

This piece is for the connoisseur and gourmet who feels the aroma of honest theatre , in which the director works carefully on every detail as any director in realistic theatre should do and tries to «die in his actors».

*Maryna Kotelenets. Theatre and Concert Kyiv, № 2, February 1, 2003*





РУССКИЙ ВЕСТНИ
















## «ВАССА ЖЕЛЕЗНОВА»

За п'єсою Максима Горького
Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін
Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

У постановці Центру сучасного мистецтва «ДАХ» акцентовано на падінні переслідуваного фатумом сімейства і на комічному і водночас злому світі, який колись яскраво зобразив Островський.

Так, Людмила Плетенецька (Васса Желєзнова) грала сувору купчиху із характерними інтонаціями та жестами і тяжким, ваговитим мовленням – щоправда, ображену долею, але готовою цій долі протистояти. А навколо неї «порпались» усі інші: брат Прохор (безсумнівний акторський успіх Олександра Прищепи), чоловік-злочинець, дві доньки та інші жителі будинку. Сімейство Желєзнових-Храпових, на відміну від сімейства Ашерів із оповідання Едгара По, занепадало повільно, але падіння його було не менш страшним. Перший варіант «Васси Желєзнової» Горький назвав «Мать», і в дахівській постановці саме мати, Васса, скріпляла собою дім, сім'ю, що розвалювалися.

«Васса Желєзнова» поставлена В. Оглобліним у традиціях старого доброго психологічного театру. Саме це додає виставі добротності і впливовості – вона, на відміну від багатьох хирлявих авангардних постановок, видається відпрацьованою на славу. Ретельно відшліфовані купецькі інтонації Васси, аж до фонетичного забарвлення її мовлення і найдрібніших деталей поведінки – устами героїні повинен говорити світ мільйонерів, підприємців, хазяїнів.

*Олена Раскіна. Дзеркало тижня. 22.09.2001*

## «VASSA ZHELEZNOVA»

Based on the play by Maxim Gorky
Director, stage designer – Volodymyr Ogloblin
Setting – Andriy Bovkun

The main emphasis in this production of the DAKH theatre is placed on the fall of the doomed family and malicious yet comic world, which was once so vividly depicted by Aleksandr Ostrovsky.

Lyudmyla Pletenetska (playing Vassa Zheleznova) portrayed a grim merchant (with all typical tones, gestures and weighty speech) dealt short by the fate but ready to stand against tricks of fortune. Everyone else – her brother Prokhor (brilliantly portrayed by Oleksandr Pryshchepa), her criminal husband, her daughters and other residents in her house – just rummaged around Vassa. Unlike Edgar Allan Poe's «The Fall of the Hous of Usher» the Zheleznov – Khrapov family fell slowly, but equally as gruesome. Gorky called the first version of this play «The Mother» and in the DAKH's production it was the mother, Vassa, who anchored the home and the family, which were falling apart.

Ogloblin staged «Vassa Zheleznova» in the main stream of the good old psychological theatre . It infuses the performance with quality and leverage – unlike many stunted avant-garde productions it seems to be mastered to the smallest details. Vassa's thoroughly trained merchant tones, phonetic coloring of her speech and the tiniest details of her behavior – all that makes her personification of the world of fat cats, millionaires and business owners.

*Olena Raskina, Dzerkalo Tyzhnya newspaper, September 22, 2001*




































## «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

За п'єсою Олександра Сухово-Кобиліна
Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін
Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

Вистава Володимира Оглобліна *«Свадьба Кречинского»* заперечує твердження, що реалістичний театр на українській сцені вичерпався.

«Потрібні нові форми» – слідом за чеховським Треплєвим повторюють театрали, незадоволено виходячи після прем'єр в академічних театрах. Але, виявляється, проблема не лише в театральному стилі. Вистава Центру сучасного мистецтва «ДАХ» *«Свадьба Кречинского»* якраз і створено в рамках традиції. Актори грають в ній як слід – «за Станіславським», проживаючи філігранний психологічний малюнок ролі, витончено вибудуваний режисером.

«Дахівці» навчились виконувати завдання режисера у грі настільки точно, що часом виникає відчуття, що на сцені не актор Олександр Прищепа (Расплюєв), а сам режисер. Володимир Оглоблін продумує все до дрібниць. Поворот голови персонажа, його погляд, реакція на репліку партнера – усе це не випадкова імпровізація, а плід тривалих репетицій, спільних знахідок, дискусій, радощів та розчарувань.

Пильно стежачи за героями вистави, мимоволі замислюєшся: яке відношення мають їхні переживання до сьогодення? Зрозуміло, що сюжет комедії Сухово-Кобиліна нетлінний, але все-таки відчуваєш деяку невідповідність спектаклю із ритмом нашого життя.

Але можливо, глядачу іноді корисно зануритись у повільне XIX століття, озирнутися назад, щоб краще відчути себе сьогоднішнього.

*Наталія Катериненко. Вся неделя.  23.07.2004*

## «KRECHINSKY'S WEDDING»

Based on the play by Aleksandr Sukhovo-Kobylin
Director, stage designer – Volodymyr Ogloblin
Setting – Andriy Bovkun

Volodymyr Ogloblin's staging of «Krechinsky's Wedding» disproves all assertions of exhaustion of realistic theatre  in Ukraine.

Following playwright Konstantin Treplyov (one of the protagonists in Anton Chekhov's The Seagull) theatre  goers say «We need new forms and figures», leaving after the first nights in academic theatres displeased and annoyed. But it turns out not only the theatre style is our problem. «Krechinsky's Wedding» production in the DAKH theatre  was created relying on traditions. Actors play like they should – in compliance with the Stanislavski's system, living the intricate psychological images of their characters delicately drawn by the director.

The DAKH troupe learned to fulfill the director's tasks in their performances so accurately that sometimes you get the feeling that in front of you on the stage it is not the actor Oleksandr Pryshchepa (portraying Rasplyuev) but the director himself. Ogloblin planned everything meticulously. Even turns of heads, actors' glances and reactions to the lines of their partners are not accidental improvisations, but results of continuous rehearsals, mutual discoveries, discussions, gladness and disappointments.

Watching the characters closely you start thinking about their reference and relation to the present time. It is obvious that Sukhovo-Kobylin's play is immortal, but there is still some non-conformity between the performance and contemporary lifestyle.

But maybe the audience should delve into the slow life of the 19th century and look back to get a better perception of present-day reality.

*Natalia Katerynenko. Vsya Nedelya magazine, July 23, 2004*

























































«…ЧЕТВЕРТЫЙ ЛИШНИЙ…»

За творами В. Пелєвіна, Ф. Достоєвського, Ф. Ніцше, Т. Мондзаемона

Режисер, ідея, композиція тексту – Владислав Троїцький

Сценограф – Ігор Лещенко

Цією роботою В. Троїцький, по суті, започаткував власну експериментальну історію, або, як кажуть мудрі люди, авторський театр.

Авторський театр – це передусім вільне ставлення творців вистави до літературної першооснови: скорочення й довільний монтаж текстів, переосмислення характерів, їхнє осучаснення. Так, Владислав створив власну текстову композицію із уривків творів Ф. Достоєвського, В. Пелєвіна та давньояпонської драми «Самогубство закоханих на острові Небесних Тенет». І ця композиція лягла в основу гри на тему «Злочину і кари».

У цій неординарній виставі немає жодного прямолінійного рішення, тим паче однозначних вказівних жестів, і це викликає мимовільне бажання помізкувати з цього приводу…

…я переконаний: шлях розвитку авторського театру Владислава Троїцького перебуває у площині саме неординарних монтажних стиків, поєднання реального з ірреальним – одним словом, класична гра без заданих рамок і будь-яких обмежень, ім'я якій – дитяча забава. Достойна мета, панове: у всіх своїх сценічних пошуках бути розкутими, щирими й правдивими, як діти.

*Ярослав Верещак. Влада і політика. 29.04.2000*

«…FOURTH MAN OUT…»

Based on works by Victor Pelevin, Fyodor Dostoyevsky, Friedrich Nietzsche and Chikamatsu Monzaemon

Director, concept, text – Vladyslav Troitskyi

Scenography – Ihor Leshchenko

With this production Troitskyi per se starts his own experimental history, or, as wise people say, his own original theatre .

Original theatre , in the first place, is based on the authors' loose interpretation of literature used as foundation for their own works: they cut and randomly compose texts, reinvent characters and update them. For example, Vladyslav created his own text composition with the help of extracts from works by Dostoyevsky, Pelevin and an ancient Japanese drama «The Love Suicides at Amijima». The composition provides the basis for a production about «Crime and Punishment».

Such an unconventional play contains no straightforward solutions, let alone mentioning categorical indicatory gestures that automatically make you meditate…

… I am convinced: the way for development of Vladyslav Troitskyi's original theatre lies in the plane of offbeat clipping junctions and combination of real with unreal – in a word, classical performance without any limits or restrictions best described as the child's play. That is a worthy goal, ladies and gentlemen, to be mellow, sincere and honest like children in all you stage quests.

*Yaroslav Vereshchak. Vlada i Polityka. April 29, 2000*



























## «ДОСТОЕВСКИЙ-ЧЕСТЕРТОН: ПАРАДОКСЫ ПРЕСТУПЛЕНИЯ ИЛИ ОДИНОКИЕ ВСАДНИКИ АПОКАЛИПСИСА»

За п'єсою KLIMа
Режисер – Владислав Троїцький
Сценограф – Ігор Лещенко
Комп'ютерний монтаж звуку – Анастасія Шульга

П'єса відомого в московському театральному контексті драматурга KLIMа – це різкий монтаж із парадоксальних новел Честертона та «Злочину і кари» Достоєвського, що відповідає стилю вистав Троїцького, який компілює кілька творів для втілення єдиної ідеї. У «Парадоксах злочину», інтелектуально-психологічному трилері, як охарактеризував жанр вистави її постановник, досліджується природа злочину. Говорити про сюжет не має сенсу, оскільки його просто немає. Натомість є ідея, яка розглядається, обговорюється, переливається то в комедію, то в трагедію, то у драму. Дія відбувається поза часом – тут і зараз. Крім різноманіття жанрів, у постановці також поєднуються кілька театральних шкіл: театр масок, ігровий театр. Артистам відведено простір для імпровізації, тому кожну виставу можна вважати маленькою прем'єрою.

Протягом усієї дії грають ще в одну гру із так званою четвертою стіною. Її то прибирають, залучаючи глядачів до усього, що відбувається, то знову вибудовують, дозволяючи лише спостерігати.

*Наталія Редька. Деловая столица 08.10.2001*

## «DOSTOYEVSKY – CHESTERTON: PARADOXES OF THE CRIME OR THE LONESOME HORSEMEN OF THE APOCALYPSE»

Based on the play by KLIM
Director – Vladyslav Troitskyi
Scenography – Igor Leshchenko
Sound editor – Anastasia Shulha

The play of the popular Moscow dramatist KLIM is a rough cutting and combination of Gilbert Chesterton's paradoxical novels and Fyodor Dostoyevsky's «Crime and Punishment», which corresponds to the style of productions of Vladyslav Troitskyi, who often compiles several works in order to put into life a sole idea. «Paradoxes of the Crime» was described by its director as an intellectual thriller, exploring the nature of crimes. There is no use to speak of its plot, because there is simply none in this performance. Instead there is an idea, which is examined and discussed and turned into comedy, drama and tragedy. The action takes place beyond time – here and now. Besides diversity of genres the staging also combines several theatre schools: Commedia dell'Arte and acting theatre . Actors are given some space for improvisations, for this reason, every show is like a new opening night.

During the whole performance actors also play with the so-called fourth wall. Sometimes remove it involving the audience into the process and then build it again letting people watch.

*Natalia Redka, Delovaya Stolitsa weekly, October 8, 2001*

























## ПРОЕКТ «…СЕМЬ ДНЕЙ С ИДИОТОМ…»
## ИЛИ НЕСУЩЕСТВУЮЩИЕ ГЛАВЫ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»
### ДЕНЬ ПЕРВЫЙ. «ОНО…ОН…Я…ИЛИ ПЕЧАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ»

За п'єсою KLIMа
Режисер, автор ідеї – Владислав Троїцький
Сценограф – Ігор Лещенко
Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Олена Лєснікова (нагороджена «Київською пектораллю» за найкращий акторський дебют 2002 р.), блискуче зіграла цю роль, створила характер, окреслений значно гнучкішими й тоншими лініями, ніж у Достоєвського. Це характер нової Аглаї – явно не із середини еклектичного XIX століття. Ми прийшли до пошукового театру, де автор «Ідіота» присутній не як автор тексту, а більшою мірою як невичерпана повною мірою за життя творча інтенція. Перед акторкою постає спокуса показати цю сюжетну експресію через власну вітальність, енергію жесту, екзальтацію, власне – через надмірність руху. Олена Лєснікова, як на мене, змогла подолати цю колізію, максимально сконцентрувавшись на голосі, на ритміці і пластиці мовлення. Власне голос у виставі – це еманація душі Аглаї, екстракт її внутрішнього досвіду, що вільно плине над темними водами, не лякаючись їхньої безодні та невідомості.

Не можна оминути увагою вдале поєднання гостропсихологічної акторської гри з конструвістськи інстальованою сценографією Ігоря Лещенка. Наприклад, перехрещення грубих чорних балок над сценою не має функціонального навантаження, але коли на нього проектується фігура актриси, то створюється потужний образ високого драматичного звучання.

*Микола Скиба. День. 22.08.2003*

## PROJECT «...SEVEN DAYS WITH THE IDIOT...», OR THE INEXISTENT CHAPTERS FROM A NOVEL BY DOSTOYEVSKY IDIOT»
### DAY 1. «IT… HE… ME… OR THE SAD PERFORMANCE»

Based on the play by KLIM
Director – Vladyslav Troitskyi
Stage designer – Igor Leshchenko
Setting – Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

Olena Lesnikova (awarded the Kyiv Pectoral Prize for the Best Female Debut in 2002) played the part brilliantly and created a character outlined in a more flexible and delicate manner than in Dostoyevsky's original novel. Her new Aglaya did not come from the eclectic 19th century. We came to an exploring theatre where The Idiot's creator is present not as the author of the text but more like a creative intention unexhausted fully in his lifetime. The actress is tempted to show such expression by the means of her own voice, the energy of her gestures, exaltation and excessive moves. I believe Olena Lesnikova managed to overcome such a collision focusing completely on her voice, rhythm and flexibility of her speech. The voice in the performance is the emanation of Aglaya's soul, an extract of her personal experience, which easily flows above the dark water, not being afraid of the abyss and obscurity.

I cannot help but mention a perfect wedding of acutely psychological acting and constructivist stage designs of Ihor Leshchenko. For example, there is no functionality in the intersection of rugged black beams above the stage, but when Aglaya's shadow falls on it, you can see the strong dramatic image.

*Mykola Skyba, Den daily newspaper, August 22, 2003*













## ПРОЕКТ «…СЕМЬ ДНЕЙ С ИДИОТОМ…» ИЛИ НЕСУЩЕСТВУЮЩИЕ ГЛАВЫ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

### ДЕНЬ ВТОРОЙ. «ТОЛКОВАТЕЛЬ АПОКАЛИПСИСА»

За п'єсою KLIMа
Режисер, автор ідеї – Владислав Троїцький
Сценограф – Ігор Лещенко
Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Як часто ми втрачаємо орієнтири устремлінь. І тоді ми самозречено вибудовуємо «Царство Боже на землі», забуваючи пророцтва, не згадуючи про небо. Ми боїмося Ідіота в собі, тобто людину, здатну на несхожість, на страждання і співчуття, на дурнуватий вчинок, на самовіддане кохання. Адже лише його мовою, мовою серця, мовчанням і дитинною безпосередністю ми розуміємо найглибші і найпростіші істини.

*Наталія Шевченко. www.dax.com.ua. 01.09.2002*

## PROJECT «...SEVEN DAYS WITH THE IDIOT...», OR THE INEXISTENT CHAPTERS FROM A NOVEL BY DOSTOYEVSKY IDIOT»

### DAY 2. «INTERPRETER OF THE APOCALYPSE»

Based on the play by KLIM
Director – Vladyslav Troitskyi
Scenography – Igor Leshchenko
Stage design – Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

We often lose the guidelines for our aspirations. Then we create the «Kingdom of Heaven on Earth» in self-denial, forgetting prophesies and losing sight of the skies above us. We are afraid of the Idiot inside us, because that is the person daring to be uncommon and extraordinary, able to suffer and sympathize, commit foolish deeds and fall in love selflessly. We are able to understand the most profound and fundamental truth only in his language, the language of the heart, silence and childish ingenuousness.

*Nataliya Shevchenko. www.dax.com.ua. September 1, 2002*















## ПРОЕКТ «…СЕМЬ ДНЕЙ С ИДИОТОМ…» ИЛИ НЕСУЩЕСТВУЮЩИЕ ГЛАВЫ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

### ДЕНЬ ТРЕТИЙ. «…Я… ОНА… ОНИ… ОН… ИЛИ ПАДШИЙ АНГЕЛ»

За п'єсою KLIMа

Режисер, автор ідеї – Владислав Троїцький

Сценограф – Ігор Лещенко

Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Сценічну версію п'єси драматурга, відомого під псевдонімом KLIM, здійснив режисер-постановник Владислав Троїцький. Роль Настасьї Філіповни виконує Тетяна Василенко. Творці вистави змінюють образ героїні роману Достоєвського «Ідіот». KLIMовська Настасья помітно відрізняється від багатьох попередніх втілень цього образу. Вона позбавлена істеричності, якою традиційно наділяють її характер. Вона інтуїтивно відчуває і демонструє глядачеві примарний, далекий від побутового життя паралельний світ на перетині минулого й майбутнього, реальності й невідомого. Саме в цьому пророцькому видінні і полягає непояснювана, доленосна привабливість героїні. Для неї життя – це тяжке непорозуміння між земним та небесним. За час перебування в реальному світі необхідно подолати шлях від земного і гріховного до ірреального й відроджуючого світу Апокаліпсису.

Цей шлях вимірюється безсмертям, яке, в свою чергу, є незабутньою пам'яттю любові. KLIM вважає, що саме така Настасья Філіповна у першоджерелі Достоєвського. Очікування героїнею смерті від руки Рогожина у цій виставі перетворюється на містичний акт духовного звершення. Сценічне рішення Ігоря Лещенка допомагає глядачеві відчути настрій героїні, передати атмосферу її внутрішнього життя.

*Олена Жукова. Деловая столица. 11.06.2007*

## PROJECT «...SEVEN DAYS WITH THE IDIOT...», OR THE INEXISTENT CHAPTERS FROM A NOVEL BY DOSTOYEVSKY IDIOT»

### DAY 3. «…ME… SHE… THEY… HE… OR THE FALLEN ANGEL»

Based on the play by KLIM

Director – Vladyslav Troitskyi

Scenography – Igor Leshchenko

Stage design – Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

KLIM's play staged by Vladyslav Troitskyi. Tetyana Vasylenko portrays Nastassya Filippovna. The director changed the image of Dostoyevsky's heroine. KLIM's Nastassya is noticeably different from all previous personifications of this image. She was released from hysteria traditionally attributed to her temper. She feels intuitively and shows the audience the ghostly and illusory alternative reality and parallel universes at the crossroads of the past and the future, reality and unknown. Such prophetic vision is the essence of obscure and crucial attractiveness of the heroine. Life for her is a grave misunderstanding between earth and heaven. During our time in the real world we have to overcome a path from earth and sin to unreal and the reviving world of the Apocalypse.

This path is measured with immortality, which in its turn is an unforgettable memory of love. KLIM believes Dostoyevsky created Nastassya Filippovna as such. Anticipation of murder is turned in this show into a mystical acts of spiritual completion. Igor Leshchenko's setting helps the audience feel Nastassya's mood and reflects the atmosphere of her inner world.

*Olena Zhukova, Delovaya Stolitsa weekly, June 11, 2007*















## ПРОЕКТ «…СЕМЬ ДНЕЙ С ИДИОТОМ…» ИЛИ НЕСУЩЕСТВУЮЩИЕ ГЛАВЫ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

### ДЕНЬ ЧЕТВЕРТЫЙ. «БЕС-СОН-НИЦЦА»

За п'єсою KLIMа
Режисер – Владислав Троїцький
Сценограф – Ігор Лещенко
Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Сучасний російський драматург, відомий під псевдонімом KLIM, зазвичай пише сюжети майбутніх постановок під конкретних акторів. Познайомившись із творчим колективом дахівців, він створив п'єсу *«...семь дней с Идиотом...» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот»*, що заклала основу багатосерійного театрального циклу. А постановку здійснив київський режисер Владислав Троїцький…

…Четверта вистава циклу називається «Бес-сон-Ницца». Як і три попередніх, це своєрідне продовження відомого роману «Ідіот» – дія відбувається з його героями, але набагато пізніше. Події розгортаються в Ніцці, в божевільні, куди потрапляє пан Тоцький. В його видіннях виникає образ незабутньої Настасьї Філіповни, яка читає йому біблійну «Пісню пісень» і, наче шахову партію з самим собою, примушує знову зіграти своє життя.

*Наталія Ярош. Деловая Столица. 21.02.2005*

## PROJECT «...SEVEN DAYS WITH THE IDIOT...», OR THE INEXISTENT CHAPTERS FROM A NOVEL BY DOSTOYEVSKY IDIOT»

### DAY 4. «INSOMNIA»

Based on the play by KLIM
Director – Vladyslav Troitskyi
Scenography – Igor Leshchenko
Stage designs – Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

Contemporary Russian playwright known by his pen name KLIM often creates his productions for particular actors. Having met the DAKH company KLIM wrote the ««...Seven Days with the Idiot...» or non-existent chapters of Fyodor Dostoyevsky's The Idiot» play, which laid the foundation for a unique theatre series. The performance was staged by the Kyiv director Vladyslav Troitskyi…

… the 4th episode is called «Insomnia». As well as the previous shows it is an original sequel to «The Idiot» – it has the same characters, but all events take place in the future. The scene of the story is in an asylum in Nice, where Totsky is treated for some mental disorder. In his visions Totsky sees the unforgettable Nastassya Filippovna, who reads him «Song of Songs» and makes him play his life again like a game of chess.

*Natalia Yarosh, Delovaya Stolitsa weekly, February 21, 2005*











## ПРОЕКТ «…СЕМЬ ДНЕЙ С ИДИОТОМ…» ИЛИ НЕСУЩЕСТВУЮЩИЕ ГЛАВЫ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

### ДЕНЬ ВОСЬМОЙ. «ИДИОТ»

За п'єсою KLIMa

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Свою виставу *«ИДИОТ»* Дмитро починає набагато раніше, ніж глядачі займуть свої місця у залі. Його князь Мишкін зустрічає гостей біля самого входу до театру. Він ледь-ледь вклоняється, вітає і проводжає їх сумними очима. У сценічну дію Ярошенко теж занурює «м'яко», без акторського натиску. Заходячи до зали, Дмитро тихо вітається. І одразу щирістю і простотою руйнує так звану четверту стіну.

Текст KLIMa зіткано із реплік, зв'язок між якими після першого прочитання відчути непросто. Але Дмитро Ярошенко вдало руйнує у грі рафінованість структури п'єси і створює чуттєву атмосферу. Його князь Мишкін такий, яким глядач звик бачити його в театрі. Він – герой, зацькований соціумом, але здатний сміятися й імпровізувати.

*Наталія Катериненко. Профиль Украина. 24.04.2006*

## PROJECT «...SEVEN DAYS WITH THE IDIOT...», OR THE INEXISTENT CHAPTERS FROM A NOVEL BY DOSTOYEVSKY IDIOT»

### DAY 8. «THE IDIOT»

Based on the play by KLIM

Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi

Dmytro begins his performance even before the audience takes its seats in the house. Prince Myshkin welcomes his guests at the entrance. He bows slightly, greets the people and sadly watches them go. Yaroshenko immerses us in the action gently, without any pressure. Entering the hall Dmytro shyly welcomes everyone and breaks the so-called fourth wall with such sincerity and humbleness.

KLIM's text is woven with sentences, the connections between which are hard to appreciate upon the first reading. But Dmytro Yaroshenko successfully breaks down the refined structure of the play with his acting and creates a sensual atmosphere. Prince Myshkin (portrayed by Yaroshenko) is everything the audience expects him to be. He is a protagonist hunted down by society, but still able to laugh and improvise.

*Natalia Katerynenko, Profil Ukraina, April 24, 2006*











## «ДЕВОЧКА СО СПИЧКАМИ»

За п'єсою KLIMа

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

«Девочка со спичками» – це стохвилинна рефлексія. Завдання – пояснити, що таке театр і актор, на коробці сірників. Переказати зміст п'єси без коробки сірників непросто. Для автора, очевидно, надзавданням було написати жіночу п'єсу, згадати вкотре про смерть і про те, що життя має здатність закінчуватись, перериватись, що в ньому багато страждань, снів, відчуттів, глобального нерозуміння самого себе. А бути собою – найдивовижніше і найнезатребуваніше мистецтво.

…Голос Лєснікової прекрасний. Вистава відбувається у цілковитій темряві, тому саме голос можна оцінити якнайкраще. Принаймні зрозуміти, як закохуються сліпі. У ньому немає й натяку декламації, з актрисою увесь час хочеться заговорити безпосередньо під час вистави. Почати пояснювати і не погоджуватись, сварити за дурниці чи згадувати схожі випадки з життя…

*С. Воронцов. Уикенд. 01.02.2007*

## «A GIRL AND MATCHES»

Based on the play by KLIM

Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi

«A Girl and Matches» is a 100-minute-long reflection. Its main objective is to explain what a theatre and an actor are with the help of a matchbox. It would be difficult to retell the play without it. Apparently, it was a super task for the author to write a «feminine» play, reminding us once again about life and death, full of suffering, dreams, feelings and severe failures to understand ourselves, life which inevitably comes to its own end or is interrupted. Being yourself is the most amazing and the most unclaimed art.

…Lesnikova's voice is charming. The whole performance takes place in complete darkness, for this reason, you pay full attention to her voice. You may even understand how the blind fall in love. There is not even the slightest hint of recital in the performance; you want to talk to the actress right there all the time. You feel like expressing yourself and denying some things, you want to criticize the actress for some nonsense or recall some similar experiences of your own…

*S. Vorontsov, Weekend, February 1, 2007*



## «ТЕАТР МЕДЕИ»

За п'єсою KLIMа

Режисер – Владислав Троїцький

Спектакль незвичайний уже тому, що відбувається при денному світлі, у холі театру, серед красивих старовинних меблів, вазонів із квітами, музичних інструментів і багатьох інших незвичайних речей. Глядачі сидять на поставлених півколом стільцях. Актриси виходять у старомодних чорних вечірніх строях і капелюшках, які носили наші прабабці …

На мою думку, п'єса KLIMа – це результат тривалого розвитку відомої шекспірівської метафори «все життя – театр, а люди в ньому – актори». Ця п'єса – театр про театр, який, в свою чергу – про життя. Актриси грають актрис, які грають. Під час усієї вистави глядач відчуває таку ніби мембрану, з одного боку якої – дві жінки, що говорять про любов, про ненависть, про чоловіків і про театр. З іншого боку – дві актриси, що грають виставу у виставі. Мембрана ця тоненька, і перехід відбувається майже непомітно, тож  настирний шукач якоїсь чіткості відчуває себе незрозуміло: «Де я зараз і хто переді мною?». Але варто лишень облишити це бажання визначеності і зануритись у тихе джерело емоцій, метафор та  яскравих афоризмів, як виникає відчуття, що ось перед тобою – таємниця. Не загадка, яку треба неодмінно розгадати, а саме таємниця, до якої можна лише доторкнутися, а якщо пощастить, – то й долучитися.

*Олександр Михайленко.  INTV.  26.02.2009*

## «THE THEATRE  OF MEDEA»

Based on the play by KLIM

Director – Vladyslav Troitskyi

This performance is unique because among all other things it takes place in broad daylight in a theatre  hall decorated with antique furniture, flowerpots, musical instruments and a multitude of other extravagant objects. The audience is seated on a semicircle of chairs. Actresses perform wearing vintage black evening gowns and old-fashioned hats.

I would say KLIM's play is a result of long-term evolution of Shakespeare's famous opening phrase «All the world's a stage, and all the men and women merely players». This play is a theatre  about theatre , which in turn is about life. Actresses play playing actresses. During the performance people in the audience feel the membrane separating two women talking about love, hate, men and theatre  and two actresses performing a play in the play. The membrane is thin and the passage is almost invisible, so anyone persistent in seeking clarity will be at a loss: «Where am I now and who's standing in front of me?» But as soon as you forget all certainty and dive into the serenity of emotions, the metaphors and witty aphorisms, you'll see the mystery is right there in front of you. It's not a riddle to be solved by all means, but a mystery, which you can only touch or become a part of, but of course, you'll need a stroke of luck.

*Oleksandr Mykhailenko. INTV. February 26, 2009*



«ЖЕНИТЬБА»
За п'єсою Миколи Гоголя
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Дві перших дії сповнені побутових подробиць. У першому акті, що відбувається в будинку холостяка Подкольосіна, відчувається занепад: тютюн на столі, крихти і лушпиння, неначищені чоботи. Його господареві помітно бракує дружини.

Друга дія відбувається у будинку купчихи Агаф'ї Тихонівни. Її житло видається такою собі казковою хатинкою – у ній все солодко і красиво. Палка наречена прагне змін у житті. І все у ній просто кричить про це: і щічки «кров з молоком», і грайливий погляд, і еротично з'їдений пиріг із маком.

Гоголь і містика, як відомо, ходять поряд. Не втримався від містичних моментів і Владислав Троїцький. Його улюбленою фігурою для гри є ритуальний театр. У такій стилістиці він поставив вже не одну виставу. У цій він також не зміг відмовитись від таких «штук», і всю третю дію поставив на такий лад.

В темному просторі, заставленому свічками, Агаф'я Тихонівна чаклує над водою. Змішуючи у мідному банякові ручки, ніжки і голови ляльок-женихів, вона промовляє свій магічний монолог: «Якби губи одного, та руки іншого…»

*Ільїна Генсіцька. День. 13.04.2006*

«MARRIAGE»
Based on the play by Mykola Gogol
Director, stage designer – Vladyslav Troitskyi

The first 2 acts are full of everyday details. The first act takes place in the house of civil servant Ivan Podkolyosin, where we see decline and depression: there is tobacco on the table, bread crumbs, vegetable peelings and pods everywhere, his boots are unpolished. He definitely needs a woman in his life.

The second act takes place in the house of merchant Agafya Tikhonovna. Her home is cozy and beautiful. Agafya is a passionate bachelorette and wants to change her life. Everything about her cries of her desire to get married – her red cheeks, playful glances and even the way she eats poppy-seed buns.

It is a common fact that Gogol liked mysticism. For this reason, Vladyslav Troitskyi also decided to include some visionaries into his staging. He prefers ritual theatre and used its style for numerous productions. This time he also resorted to such tricks and the whole third act is full of cryptic rituals.

In the dark room lighted with candles Agafya Tikhonovna practices witchcraft. She mixes hands, legs and heads of voodoo grooms and fiancés in a copper cauldron saying her magical spells.

*Ilyina Hensitska, Den newspaper, April 13, 2006*



















## «МАЙЖЕ ВИСТАВА МАЙЖЕ ЗА ПІРАНДЕЛЛО, ТАНЕЦЬ СМЕРТІ. РЕАНІМАЦІЯ»

За творами Луїджі Піранделло

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Навіщо людина живе, коли знає, що помре? У чому сенс такого життя? Чи має людина волю і мудрість? Або ж вона – просто самиця чи самець, якими легко оволодівають божевільні пристрасті?

Ці одвічні, риторичні, знесилюючі запитання набувають трагедійного, відчайдушного, фатального характеру, злітаючи з вуст іще зовсім молодих виконавців. Зображуючи тваринну пристрасть як основу основ, божеволіючи, втрачаючи найдорожче, зазираючи в обличчя смерті, герої вистави ніби відкривають, усвідомлюють жорстокі істини життя. Але молодість, чистота, свіжість, надія акторів немовби протиставляються вчинкам їхніх героїв…

Крізь ледь помітні промені прожекторів граційно рухаються у часі і просторі спокусливі жінки у чорних і червоних сукнях. Зустрічають чоловіків – із темними, майже божевільними поглядами, диким темпераментом. Це – така собі концентрація Італії: п'янкої, спекотної, засмаглої, солоної від моря…

Цю виставу можна сміливо рекомендувати так званим театральним гурманам. Концентрація знаків, символів – звукових, зорових, пластичних – на кожну хвилину вистави величезна. Така „перенасиченість» перетворює виставу на феєрично-демонічне дійство, спостерігаючи яке краще не напружувати свідомість, а просто розслабитися й отримати чорно-біло-червоне естетичне задоволення.

*Мирослава Хоткевич. Контрамарка. 01.05.2005*

## «ALMOST A PLAY, ALMOST BASED ON THE WORKS OF PIRANDELLO. DEATH DANCE. RESUSCITATION»

By the works of Luigi Pirandello

Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi

Why do people live when they know they will die anyway? What is the reason for such an existence? Do people have will and wisdom? Or are they simply females and males easily possessed by the wildest passions?

Such primordial, rhetorical and exhausting questions acquire tragic, desperate and fatal meaning when asked by teenage and young performers. Depicting animal passion as the fundamental principle, losing their minds and the dearest things in their lives and looking into the eyes of death protagonists discover and realize the cruel truth of life. But the actors' youth, purity, freshness and hope are opposed to the deeds of their characters…

Seductive ladies wearing black and red gowns move gracefully in time and space through the slightly visible rays of spot lights. They meet men with dark almost insane looks in their eyes and wild tempers. That is the essence of Italy: intoxicating, hot, tanned, salty from the sea water…

You may easily recommend this show to the so-called theatre gourmets. Concentration of signs and symbols – sound, visual, flexible – every minute of this performance is enormous. Such «over saturation» turns the play into a faerie of demonic action. So it is better not to bend your consciousness but to relax and derive the black-and-white aesthetic pleasure.

*Myroslava Khotkevych, Kontramarka, May 1, 2005*
































## «БЕСХРЕБЕТНОСТЬ. ВЕЧЕР ДЛЯ ЛЮДЕЙ С НАРУШЕННОЙ ОСАНКОЙ»

За п'єсою Інгрід Лаузунд

Переклад з німецької на російську – Анастасія Риш-Тимашева

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Відео/веб-проекція – Ігор Постолов

Виставу Центру сучасного мистецтва «ДАХ» *«Бесхребетность»* можна сміливо зарахувати до пружних, продуманих до найдрібніших частинок фарсів, які не так вже й часто можна зустріти на київських сценах…

*«Бесхребетность»* – це комедія без національності, але з точним потраплянням в атмосферу комп'ютерно-офісної епохи і корпоративної етики, що змінили людські стосунки до непізнаваного.

За п'ятьма акторами-масками, схованими за залізними ґратами робочого місця в офісі, ретельно стежить відеокамера, зображення проектується на задню частину камерної сцени. Двоє коментаторів, а також розташовані по обидва боки двері до шефа і двері до туалета окреслюють невеличкий простір, де розгортаються події цієї шаленої комедії. П'ятеро дійових осіб у майстерному виконанні акторів «ДАХу» – це енциклопедична колекція закомплексованих психів, ледве чи не кожна фраза яких здатна довести публіку до істерики. Їхнє життя видається абсурдним, смішним і безсенсовим – але це лише половина вистави. Насправді тут взаємодіють не лише люди, але і дві дії: перша, зіграна відмінним ансамблем, і друга, де з допомогою монологів персонажів фарс раптом набирає обертів хорошої мелодрами, а то і трагедії.

*Юлія Бентя. Коммерсантъ Украина. 12.06.2008*

## «SPINELESSNESS. A STUDY OF THE UPRIGHT WALK»

Based on the play by Ingrid Lausund

Russian translation – Anastasia Rish-Timasheva

Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi

Video / projection – Ihor Postolov

The «Spinelessness» in the DAKH Theatre could be easily numbered among the most resilient and elaborated farces, which are quite rare in Kyiv theatres…

The «Spinelessness» is a comedy without any national affiliation, but with precise depiction of the computer, office and corporate ethics era, which changed people's relations beyond all recognition.

A video camera closely monitors five masked actors hiding behind iron bars of their office desks. The images from the camera are projected on the back wall of the chamber stage. Two narrators and two doors (one of which leads to the boss' office and the other is a WC) outline the small space for the events of the crazy comedy. Five characters skillfully portrayed by the DAKH actors are the classical collection of insecure and screwed-up psychos, making the audience laugh at every word. Their life seems to be absurd, ridiculous and meaningless – and that is only the first half of the performance. Actually in this show not only people interact: the first act is played by a perfect company, and with the help of monologues the second act suddenly turns the farce into a fine drama or even a tragedy.

*Yulia Bentya, Kommersant Ukraina, June 12, 2008*
























## «ЧЕЛОВЕК-ПОДУШКА»

За п'єсою Мартіна МакДонаха

Переклад з англійської на російську – Павла Руднєва

Режисер – Владислав Троїцький

Після першої дії перевагу віддаєш більше п'єсі, ніж виставі. Після другої, ліричної, в якій Катурян душить подушкою трагічно улюбленого, затишного, надзвичайно терплячого, психічнохворого Михаїла… всерйоз радієш уже й виставі.

Після третього акту свою частину оплесків зриває Ігор Постолов: його прямолінійний Тупольські, поспілкувавшись із ненависним арештантом, написав свою казку про глухонімого китайського хлопчика, і всерйоз переймається її естетичними чеснотами. Йому не до жартів, а в залі – вибухає сміх, який знеболює те, що було перед і буде після: приниження, відразу, жах правди, травми «назавжди» у дорослих людей, справжній вогонь у відрі з паперами, гуркіт генератора в епізоді з електрошоком. І водночас – постають гіганти на плечах пігмеїв, архетипи в умах простих смертних, душитель Pillowman у значенні спасителя, та інші хто є хто, і «писати шкідливо», і «не писати неможливо».

*Маша Вадімова. Афиша Киев. 18.03.2009*

## «THE PILLOWMAN»

Based on the play by Martin McDonagh

Russian translation – Pavel Rudnev

Director – Vladyslav Troitskyi

After the first act you prefer the play to the performance. After the second lyrical act, in which Katurian chokes tragic, calm, extremely patient, 'slow to get things' and mentally challenged Michael, you actually start liking the production.

At the end of the third act Ihor Postolov finally gets his share of applause: after the conversation with the detestable convict, his cold and uncaring detective Tupolski makes his own story of a deaf and dumb Chinese boy and takes its aesthetic virtues quite hard. He is dead earnest, but the audience roars with laughter, anesthetizing everything which happens and all that's to come: humiliation, aversion, the nightmare of truth, everlasting adult traumas, genuine fire in the paper bucket and the rumble of the power generator in the scene with electric shock. At the same time you can see the giants rising on the shoulders of pigmies, archetypes in the minds of mere mortals, the choking savior Pillowman and others, for whom «it is detrimental to write yet impossible not to.»

*Masha Vadimova, Afisha Kyiv, March 18, 2009*















## «ПСИХОЗ 4:48»

За п'єсою Сари Кейн
Переклад з англійської на російську – Тетяна Осколкова
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Режисер і сценограф вистави Владислав Троїцький знову звертається до форми психоделічного сеансу-тріпа, під час якого фізичної дії майже немає. У маленькій клітці, наче в кріслі психотерапевта чи в сповідальні, сидить молода, нервова, голомоза, занурена в себе дівчина. Одягнена Вона у грубий комбінезон на голе тіло. Те, що вимовляє героїня, по-справжньому страшно. Надлишок окличних інтонацій свідчить про наближення істерики, голос часто зривається. Говорить Вона про те, що відбувається в її голові, – свідомість заховалась аж під стелю розуму, а підлога ворушиться, як десять тисяч тарганів. Усім відомий вислів про тарганів у голові, але у виставі він набуває нового смислу – безперечно страшно, якщо ці відразливі створіння говорять із тобою і всі до одного знають твоє ім'я… Давно вже залежна від сильнодіючих психотропних засобів, героїня і в них не знаходить полегшення, відчуваючи ірраціональну ненависть до себе, до свого тіла, до свого нікчемного життя. Молода актриса Анна Нікітіна психологічно точно зображає момент, коли її героїні стає менш страшно припинити жити, ніж продовжити абсурдне існування без мети і смислу.

*Ірина Мелешкіна. Экономические известия. 18.03.2008*

## «4:48 PSYCHOSIS»

Based on the play by Sarah Kane
Director, scenography – Vladyslav Troitskyi

Director and stage designer Vladyslav Troitskyi once again resorts to a psychedelic trip session, containing almost no physical actions. A young neurotic and avoidant woman sits in a small cage, which reminds us of an armchair of a shrink's or the cubicle at confession. Her head is clean shaven. She is dressed in denim overalls. The things she says are terrifying. Excessive exclamatory tones are the sign of her hysteria. Her voice cracks from time to time. She describes things happening in her head – her consciousness is hidden under the ceiling of her mind and the floor moves like dozens of thousands of beetles and cockroaches. The play gives a new meaning to being off the rails and losing your marbles – it is by all standards horrifying when all your fears talk to you and even know your name. The heroine, strongly addicted to super-potent psychotropic medication, finds no relief in it and feels only irrational hatred of herself, her own body and her pathetic life. The young actress, Anna Nicotine, beautifully portrays the moment when her character feels less scared to end her life than to go on living without any purpose or sense.

*Iryna Meleshkina, Ekonomicheskiye Izvestiya newspaper, March 18, 2008*



«АННА»

За п'єсою Юрія Клавдієва

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Спектакль міг би стати постапокаліптичною антиутопією, якби таке не розгорталось у всіх пострадянських містечках, ізольованість яких перетворюється на вкрите мороком болото.

Сама п'єса для київського театрального середовища незвичайна. Незвичайна тим, що звертається до невластивих українському театру проблем і питань та говорить невластивою для українського театру мовою. Це одна з небагатьох спроб не актуалізувати канонізований мотлох, а торкнутися сучасного живого матеріалу.

Дещо тарантіновську словесну матерію п'єси режисер обрамив реалістично-побутовим театром. Довершений до гротеску реалізм: усі вірять в те, що вони вірять.

Крізь витончену, навіть візерункову, стилістику висловлювань часом прокльовується шершавий ненав'язливий мат. Але мат в «Анні», як і вистріл, – частий, але органічний гість. Це інструмент, яким молоде покоління «ДАХу» користується ненав'язливо.

…До речі, саме з «Анни» й починається постановка нової драматургії в Києві. І не лише тому, що «ДАХ» перший пішов цим шляхом, а й тому, що «Анну» побачили, почули, відреагували на неї. І хтозна, можливо, вона – точка відліку нового театру в Україні?

*Марися Нікітюк. www.teatre.com.ua 13.02.2008*

«ANNA»

Based on the play by Yury Klavdiev

Director, set designer – Vladyslav Troitskyi

This production could be a post-apocalyptic dystopia, if it were not for a story typical for all post-Soviet towns, isolation of which turns them into gloomy swamplands and bogs.

The play itself is uncommon for Kyiv theatres. It is unusual because it discusses issues and problems atypical for theatre media in Ukraine and uses odd language. This is one of the few attempts not to bring into focus some canonized trash, but touch contemporary live material.

The director framed the text, slightly resembling dialogues in Quentin Tarantino's films, with realistic and everyday theatre . Realism is perfect and almost grotesque: everyone believes what they believe.

Rough yet nonintrusive coarse words sometimes cut through the exquisite and even tracery stylistics of expressions. But coarse words in «Anna» are like shots – frequent yet organic and natural. The young generation in the DAKH uses such instruments gently.

By the way, «Anna» started a series of productions of modern playwrights in Kyiv. Not only because DAKH was the first to follow such a path, but also because people watched «Anna», heard its message and reacted to it. Who knows, maybe it will be the starting point for the new theatre in Ukraine.

*Marysya Nikityuk, www.teatre.com.ua, February 13, 2008*





















## «СЕКСУАЛЬНЫЕ НЕВРОЗЫ НАШИХ РОДИТЕЛЕЙ»

За п'єсою Лукаса Берфуса

Переклад з німецької на російську – Алла Рибікова

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Ритм вистави плавний, навіть монотонний. У ньому майже немає руху (динаміка вся закладена в тексті). Персонажі сидять по боках та в глибині сцени в коробках зі скла. А в центрі, у басейні води, що нагадує тиху річку, чи дзеркало, сидить абсолютно гола Руслана Хазіпова – Дора. Грандіозна сценічна метафора замкненості й занурення кожного у свій особистий, сліпий до інших кокон, виглядає дорого, стильно і, чорт забирай, по-новому…

Ця вистава в «ДАХу» про нас із вами, про суспільство. Які батьки, такі й діти – це дуже просто, хоча теж має сенс. Не захищена бронею, незашорена та вільна людина прекрасна, всі її шукають та складають про неї казки, а зустрівши, чомусь б'ють і проганяють. Світ має дуже чітке і жорстке уявлення про те, як кожен має жити. І не кожному дозволено слухати тільки своє внутрішнє, не підпорядковуючись затертим табу і правилам. Хоча правильним є лише один голос – Дорин голос.

*Марися Нікітюк. www.teatre.com.ua 29.12.2007*

## «THE SEXUAL NEUROSISESES OF OUR PARENTS»

Based on the play by Lukas Berfuss

Russian translation – Alla Rybikova

Director and set designer – Vladyslav Troitskyi

The rhythm of the performance is smooth and even monotonous. There is almost no movement (all motion and progress is in the text). Characters sit on the sides and deep in the stage in glass boxes. In the centre of the stage there is a pool, resembling a quiet river or even a mirror, in which you will see the totally naked Ruslana Khazipova (portraying Dora). The sublime metaphor of everyone's restraint and withdrawal into their own nutshells, personal life-proof cocoons look costly, trendy and, damn it, new…

This play is about us and our society. An exposed, open-minded and free person is beautiful, everyone looks for such a man or woman and people even tell stories about them. But as soon as we find someone like that we exile and stone them. The world has a very clear and cruel idea of the way everyone should live. Not everyone is allowed to listen to their own inner voices and not to obey trite taboos and rules. However, there is only one sane and rational voice – and it belongs to Dora.

*Marysya Nikityuk, www.teatre.com.ua, December 29, 2007*

















«БРИДКИЙ»
За п'єсою Маріуса фон Маєнбурга
Переклад з німецької на українську – Наталка Сняданко
В рамках Лабораторії Сучасної Драматургії (ЛСД)
проект Ґете-Інституту ШАГ-3:
Сучасна німецькомовна драматургія
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Люди вірять в те, що їм нав'язано ззовні, і це не їх провина, що вони не можуть бачити нічого іншого. Це неабияка робота, неабияка напруга в людині – бути відповідним часу. Сьогодні масова культура вже нав'язала нам свої правила гри. І якщо ти, раптом, не схожий на Бреда Піта, то це – неправильно. Якщо ж ти інший – то це неправильно – люди не сприйматимуть тебе як рівного собі, рівного за всіма критеріями, і ти ризикуєш зазнати суспільного осуду.

Боги сучасності заворожили цей світ. Людина думає лише про товар, який вона купить або продасть. Тому що якщо не купить – не відповідатиме стандарту, якщо не продасть – то не матиме грошей на те, щоб купити те, з чим вона буде відповідати стандарту.

Якщо той, кого ти любиш, та твоє оточення не сприймають тебе таким, який ти є, то це – справжня драма… справжня трагедія… Ти мусиш або піти, або змінитися і стати… собою… тільки собою нещасним, порушуючи закони своєї природи… порушуючи свої цінності… і життя летить шкереберть.

*Наталія Зозуль. www.dax.com.ua 15.12. 2010*

«THE UGLY ONE»
Based on the play by Marius von Mayenburg
Within the framework of the LCD
Project of the Goethe-Institute Ukraine Shag-3:
Contemporary German dramaturgy
Director and set designer – Vladyslav Troitskyi

People believe in things imposed on them and you should not blame them for not being able to see further than the ends of their noses. That is a tough job and an incredible responsibility to correspond to your own time. Today we are already playing by the rules of the mass culture. And in case for some unknown reason you are nothing like Brad Pitt, something should be done about that. When you are different people do not treat you as their equal and you risk experiencing public censure and blame.

Contemporary gods spellbound our world. People think only about the goods they will sell or buy. When they do not buy something they do not befit the standards, when they do not sell something they have no money to buy something which will help them befit the standards.

The real drama and tragedy starts when the people you love and those around you stop accepting the real you. You have either to leave or change and become a new you, unhappy and miserable, violating the laws of your own nature… destroying your personal values… and your whole life turns upside-down.

*Natalia Zozul, www.dax.com.ua, December 15, 2010*














## «PROTECTION»

За п'єсою Ані Гілінґ
Переклад з німецької на українську – Христина Назаркевич
В рамках Лабораторії Сучасної Драматургії (ЛСД)
проект Ґете-Інституту ШАГ-3:
Сучасна німецькомовна драматургія
Режисер – Варвара
Сценограф – Дмитро Костюминський
Музика: Антон Байбаков
Візуальне оформлення: Tenpoint Vjs, Олександр Воловодовський, ZO, Марія Волкова, Тетяна Василенко

Чорне на білому – такий зміст. Так традиційно викладаємо літери на папері, вдягаємо чорний одяг на біле тіло – відпочиваємо від яскравих кольорів і бачимо ясну прозору суть… Оголюємо душу і дивимося на її красу – такий зміст. Тихо, тихо, ледь помітно, оминаючи аналітичне мислення.

Завдяки витонченій чорно-білій інсценізації ми дуже тонко помічаємо деталі, які б загубилися за звичайного, яскраво-барвистого втілення. На білому шляхетному полотні простору душі людини - почуття та емоції видаються тонкими лініями від чорнильних ручок. Тут ми бачимо їх так чітко, в житті не помічаємо ніколи.

У цій постановці важливу роль відіграє музика, яку було написано спеціально для цієї вистави.

Кожна людина – самотність – такий зміст. Однак є зв'язки між цими самотностями. Актори прислухаються один до одного, як ніколи – дуже уважно, адже вони розповідають одну історію на двох і їм неодмінно треба правильно її розповісти.

*Наталія Зозуль. www.dax.com.ua 25.12.2010*

## «PROTECTION»

Based on the play by Anja Hilling
Ukrainian translation – Khrystyna Nazarkevych
Within the framework of the LCD
Project of the Goethe-Institute Ukraine Shag-3:
Contemporary German dramaturgy
Director – Varvara
Set designer – Dmytro Kostiumynskyi
Music – Anton Baibakov
Visual effects – Tenpoint Vjs, Oleksandr Volovodovskyi, ZO, Maria Volkova, Tetiana Vasylenko

Black and white – that is the point. That is how we traditionally write letters on paper, wear black clothes on our white bodies – relax from bright colours and see the clear and transparent gist… We bare our souls and watch their beauty – that is the point. Quietly, silently and subtly, bypassing analytical thinking.

Due to the exquisite black-and-white staging we can see all details, that would otherwise be lost in the ordinary brightly-colored production. On the white noble canvas of human soul, feelings and emotions remind us of thin lines written with fountain pen. We see them so clearly here, we never notice them in everyday life.

The Music, composed especially for the show, plays a significant part in this performance.

Everyone is lonely – that is the point. There are certain relations between people's solitudes. Actors listen to each other very attentively – they tell a story or two and certainly tell it well.

*Natalia Zozul. www.dax.com.ua, December 25, 2010*


















«ВРЕМЕНИ НЕТ. ЗА СТЕКЛОМ»
За п'єсою Володимира Снігурченка
Режисер, сценограф – Володимир Снігурченко



THERE IS NO TIME. BEYOND THE GLASS.
Based on a play by Volodymyr Snigurchenko
Director, set designer – Volodymyr Snigurchenko





«СЕВЕРНОЕ СИЯНИЕ»
За п'єсою Володимира Снігурченка
Режисер, сценограф – Володимир Снігурченко

NORTHERN LIGHTS
Based on a play by Volodymyr Snigurchenko
Director, set designer – Volodymyr Snigurchenko



## «ПРОЛОГ ДО «МАКБЕТА»

Проект «Україна містична». Перша частина «шекспірівського циклу»

Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха»

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Картини і маски – Ігор Лещенко

Моє знайомство з театром «ДАХ» почалось не в Києві, а в Лондоні, у 2007 році, коли кияни були гостями прекрасного і дуже престижного театрального фестивалю BITE, який уже багато років поспіль відбувається на сцені лондонського культурного центру Barbican.

Бачив я тоді виставу «Пролог до «Макбета». Вона мене просто вразила, хоча Шекспіра власне майже не було. Точніше, там не було тексту Шекспіра. Не було ніякого тексту взагалі. Був рух – повільний, урочистий, ритуальний, містеріальний.

Були декорації – теж містичні, кореневі, ритуальні. Були костюми, що витоками сягали глибокого середньовіччя – чи то англійського, чи то слов'янського.

І була музика – надзвичайний фольклорно-містеріальний ансамбль «ДахаБраха», який протягом усієї вистави створював відповідний дійству звуковий супровід.

*Олександр Кан. BBC Russian. 22.02.2010*

Троїцький зосереджується на сутнісних, архетипних елементах п'єси, створюючи довершений ритуалізований спектакль, використовуючи танці, маски й музику і розповідаючи історію в атмосфері, наближеній до трансу.

Троїцький ревно говорить про свою віру в театр «інтелектуальної клоунади, містерії, ритуалу та необарокової естетики», театр як засіб духовної самореалізації. Результат – чарівна сюрреалістична постановка Макбета, несхожа на жодну шекспірівську постановку, яку коли-небудь бачили. Музичний «Макбет» із хитрими відьмами.

*Пітер Калшоу. The Daily Telegraph. 25.01.2007*

## «PROLOGUE TO «MACBETH»

«Mystic Ukraine» project. The first part of the Shakespearean cycle.

Mystery play featuring «DakhaBrakha» ethno chaos band

Director and stet designer – Vladyslav Troitskyi

Paintings and masks – Igor Leshchenko

I first saw a DAKH performance not in Kyiv but in London in 2007 when the company was invited to partake in the marvelous and very prestigious BITE Festival, which has been held for many years at the Barbican Centre.

That time I saw the «Prologue to «Macbeth». I was amazed with the performance, even though there was almost no Shakespeare's work in it. To be more precise, there was no Shakespeare's text in the show. As a matter of fact, there was no text at all. There was movement – slow, solemn, sacral, mysterious.

There was mystical and ceremonial setting. Actors were dressed in costumes sending us back to the Middle Ages – English or Slavic.

There was music – played by the extraordinary folk band «DakhaBrakha», which provided accompaniment for the whole production.

*Aleksandr Kan, BBC Russian, February 22, 2010*

Troitskyi focuses on the essential, archetypal elements of the play to create a highly ritualistic piece using dance, masks and music to tell the story in an almost trance-like atmosphere.

Troitskyi talks intensely of his belief in a theatre of «intellectual clowning, mystery, ritual and neo-baroque aesthetics», theatre as a vehicle for spiritual self-realisation. The result is a spellbinding, surreal take on Macbeth, and unlike any other Shakespeare you are ever likely to see.

A musical Macbeth – with foxy witches

*Peter Culshaw. The Daily Telegraph – January 25, 2007*


































## «РІЧАРД ІІІ. ПРОЛОГ»

Проект «Україна містична». Друга частина «шекспірівського циклу»
Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха»
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Маски – Наталія Мариненко

Історія про безжального деспота, що межі його жорстокості не знав світ, перетворюється у Троїцького на ланцюжок ритуалів, кожен із яких можна трактувати по-різному, отримуючи від побаченого більше запитань, ніж моралізаторських відповідей, звичних для академічного театру. Шекспірівський текст у цій постановці безслідно зник, натомість привівши артефакти української містики: солом'яні ляльки, рушники – весільні і просто, хрести і танці, розсічені гарбузи і довге, ніби назавжди розтягнуте весілля… це атмосфера священного дійства із легким еротичним присмаком і змішаним ароматом старого дерева та стиглого кавуна…

*Олег Карпинець. www.justus.com.ua 02.11.2007*

## «RICHARD III. PROLOGUE»

«Mystic Ukraine» project. The second part of the Shakespearean cycle.
Mystery play featuring «DakhaBrakha» ethno chaos band
Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi
Masks – Natalia Marynenko

The story of a ruthless tyrant, who knew no limits to his savagery, was turned by Troitskyi into a chain of rituals, each with numerous interpretations, getting from the things you see more questions than moralizing answers, typical for academic theatres. Shakespeare's text in this production is gone leaving no trace and was substituted with artifacts of Ukrainian mysticism: straw dolls, embroidered towels, crucifixes, dances, sliced pumpkins and a long, almost everlasting, wedding…

… that is the atmosphere of this sacramental performance with a slight erotic flavour and mixed bouquet of old wood and ripe watermelon…

*Oleh Karpynets, www.justus.com.ua, November 2, 2007*























## «КОРОЛЬ ЛІР. ПРОЛОГ»

Проект «Україна містична». Третя частина «шекспірівського циклу»
Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха»
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Маски – Наталія Мариненко, Олексій Нужний

У 2004 році Влад Троїцький створив також музичий гурт «ДахаБраха». Цей «етно-хаос бенд», який для своїх мелодій та інструментів бере за зразок народні пісні, зібрані в селах і змішані з більш сучасними звуками, теж мав грандіозний успіх на концерті-відкритті Фестивалю в Меці 7 травня.

Цій шаманській музиці багато в чому завдячує своїм успіхом «Король Лір», в якому пролог п'єси Шекспіра трактується у вільній манері з безумовним відчуттям образу і містерії. Тут Лір – мафіозний хрещений батько, який щедро роздає кокаїн у світі, де смерть зі своєю косою постійно ходить біля людських особин.

Влад Троїцький учився театрального мистецтва під впливом литовського режисера Еймунтаса Някрошуса і росіянина Анатолія Васильєва, але на думку одразу ж спадає Тадеуш Кантор, через манеру, в якій постановник створює театральне дійство, спираючись на свої власні закони».

*Фаб'єн Дарж. «Le Monde». 10.05.2011*

## «KING LEAR. PROLOGUE»

«Mystic Ukraine» project. The third part of the Shakespearean cycle
Mystery play featuring «DakhaBrakha» ethno chaos band
Director and stage designer – Vladyslav Troitskyi
Masks – Natalia Marynenko, Oleksiy Nuzhnyi

In 2004 Vladyslav Troitskyi formed the «DakhaBrakha» ethno chaos band, which uses folk songs recorded in villages and mixed with modern sounds for its tunes and instruments. The band was a huge success at the Metz festival opening concert on May 7.

«King Lear» strongly owes its success to the band's enchanting music. The prologue of Shakespeare's play was interpreted freely with a definite perception of images and mystery. Lear is the Mafioso godfather, generously giving away cocaine in the world where death always follows everyone.

Troitskyi was a student of such directors as Lithuanian's Eimuntas Nekrošius and Russia's Anatoly Vasiliev, but you think at once of Tadeusz Kantor, because of the manner of the performance created by the director based on his own laws.

*Fabienne Darge, Le Monde, May 10, 2011*



































«КАМ'ЯНЕ КОЛО»

Спільний проект театру «ДАХ» і фольклорного гурту «Древо»

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія, маски, макети – Ігор Лещенко

Лібрето – Євген Єфремов

Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Експерементальне поєднання музичної драматургії керівника «Древа» Євгена Єфремова зі сценічною постановкою режисера Владислава Троїцького, якому і належить ідея спектаклю, синтезування принципів класичної опери, сучасної театральної постановки з традиціями вертепу й народної пісні дало чудовий результат – яскраве, захопливе видовище.

Сценічне оформлення Ігоря Лещенка перетворює тіснуватий простір сцени на вертепну скриньку, відокремлену від глядацької зали парканом із високими ворітьми. Підвішені на задньому плані макети хаток і церков, згідно з традиціями вертепної умовності, створюють ілюзію безмежного горизонту. В центрі кону, на купі солі – величезні камінні жорна, багатозначний символ, що надає смислової глибини жартівливому сюжетові, немов запозиченому зі сміхової літератури «низового» бароко.

Складне лібрето Євгена Єфремова – роздуми над проблемами життя і смерті, сутністю добра і зла, втілюється в традиціях народно-карнавальної культури. Виконавці вдало поєднують акторську гру з блискучим вокалом і грою на музичних інструментах. Важко повірити, що для них, професійних музикантів, робота в «Кам'яному колі» є акторським дебютом.

*Віра Кандинська. Кіно-театр. № 6(44). 01.12.2002*

«STONE CIRCLE»

In cooperation with «Drevo» folk band

Director – Vladyslav Troitskyi

Scenography, masks, miniatures – Igor Leshchenko

Libretto – Yevhen Yefremov

Setting – Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

An experimental combination of musical playwriting of the Drevo's artistic director Yevhen Yefremov and stage production of the DAKH director Vladyslav Troitskyi, who also created the concept of the performance, a fusion of basic principles of classic opera, contemporary theatre production and the traditions of Ukrainian Christmas vertep and folk songs yielded a perfect result – an outstanding and breathtaking spectacle.

Ihor Leshchenko's setting turns the small stage into a vertep box, separated from the audience with a fence and high gates. The miniature buildings and churches, hanging on the background, create an illusion of an infinite horizon. In the middle of the stage on a pile of salt there is a huge millstone, an expressive symbol, adding a new message to the playful plot, which seems to be borrowed from the comedy literature of the «mass» Baroque.

Yevhen Yefremov's complex libretto, which basically is a reflection on life and death and the essence and nature of good and evil, was brought to life in the best traditions of folk carnival culture. The performers skillfully combine acting and splendid vocals with the artful playing of musical instruments. It's hard to believe that the «Stone Circle» was the acting debut for the professional musicians.

*Vira Kandynska, Kino-Teatr, № 6(44), December 01, 2002*















## «…У ПОШУКАХ ВТРАЧЕНОГО ЧАСУ…ЖИТТЯ...»

Спільний проект театру «ДАХ» і фольклорного ансамблю «Божичі»

Режисер, автор ідеї, сценограф – Владислав Троїцький

Українськими піснями зустрічали публіку уже в фойє театру «Konzerthaus»: «Про дійсність та інші вимисли» – такий головний лозунг фестивалю-форуму. Чужа батьківщина стає надзвичайно близькою після перегляду вистави «У пошуках втраченого часу», поставленої Центром «ДАХ» із Києва.

Весілля, війна і смерть – драматургічні теми перформансу, який лише назвою нагадує про Марселя Пруста: такі радощі життя, як пшенична горілка, квашена капуста і хліб-сіль, дев'ять актрис накривали на стіл із зібраними Владиславом Троїцьким піснями й історіями давно забутої і все ще не здобутої ідентичності.

Традиціям відведено значну увагу у веселій грі, що виглядає ненав'язливо, в якій лише поступово починають переважати туга та смуток… У пошуках коренів, втрачених в період радянської «державної культури».

*Томас Габлер. Kronen Zeitung. 25.05.2002*

## «… IN SEARCH FOR THE LOST TIME… LIFE…»

A joint progect of the DAKH Theatre and Bozhychi folk band

Director, author of the idea and set designer – Vladyslav Troitskyi

The audience was welcomed by Ukrainian folk songs right from the beginning in the foyer of the Konzerthaus Theatre . The main motto of the forum festival was «About reality and other fictions». Other people's fatherland becomes extremely close and familiar after you have seen «In search of lost time» staged by the DAKH Theatre , Kyiv.

Wedding, war and death – those are the topics of the performance which reminds us of Marcel Proust only by name: 9 actresses set the table with such simple pleasures as wheat horilka (Ukrainian vodka), sauerkraut and bread to the accompaniment of songs and stories about the long-forgotten yet never obtained national identity collected by Vladyslav Troitskyi.

Special attention was paid to traditions in the merry and seemingly offhand play slowly overwhelmed by sorrow and grief… in the pursuit of cultural roots buried in the times of the Soviet «state culture.»

*Thomas Gabler, Kronen Zeitung, May 25, 2002*







## «СМУТНОЕ ВРЕМЯ»

За п'єсою KLIMа
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Картини – Ігор Лещенко

Прем'єра вистави *«Смутное время»* театру ДАХ відбулась у Німеччині. Українських акторів було запрошено до містечка Мангайм для участі у Міжнародному фестивалі «Шиллертаге». Владислав Троїцький уникнув спокуси привезти на фестиваль за якоюсь із популярних у наших театрах п'єс німецького романтика і взявся поставити його маловідому незавершену трагедію «Дімітрій». Сценічний варіант п'єси, що розповідає про російську історію межі XVI–XVII ст., створив KLIM, російський режисер, педагог і драматург.

І KLIMа і Троїцького питання, чи був Дімітрій самозванцем (його грає Віктор Охонько), чи справжнім сином Івана Грозного, їх цікавило найменше. Нехай із історичним Лжедмітрієм розбираються історики, а театр переймається тим, що в кожному з нас живе самозванець, в кожному з нас давно оселилася брехня. Бо якщо запитати будь-кого, чи хотів би він бути царем, то визнаємо: «Я хоч і не Дмітрій-самозванець, але одягти на свою голову корону дуже навіть не проти». Неправда, що пройняла наші душі, стала причиною того, що ми перестали довіряти словам, які втратили свій первинний смисл. І цьому обману, цій вічній брехні будь-якого суспільно-політичного життя у виставі протистоїть літургія. Поряд із народними піснями-голосіннями звучать православні співи, які і стають символом істинного, позбавленого спокуси заховатися за лицемірством, життя.

*Олелько Волинський. Киевский телеграф. 20.10.2003*

## «A TIME OF TROUBLES»

Based on the play by KLIM
Director, set designer – Vladyslav Troitskyi
Paintings – Igor Leshchenko

The opening night of DAKH's «A Time of Troubles» took place in Germany. Ukrainian actors were invited to Mannheim to partake in the Schillertage International Festival. Vladyslav Troitskyi chose not to bring to the event one of Friedrich Schiller's plays popular in Ukrainian theatres, but staged his little known unfinished drama «Dimetrius.» Russian director, teacher and dramatist KLIM created his version of the playwright depicting the period of Russian history on the verge of the 16th and the 17th centuries.

Both KLIM and Troitskyi were not interested in whether Dmitry (portrayed by Viktor Okhonko) was the rightful heir to the throne. Let historians deal with the False Dmitry; theatre will be concerned with impersonators and frauds inside us all and the lies that are part of our nature. If you ask anyone if they would like to be tsar, they would probably say: «I am not the False Dmitry, but I wouldn't mind wearing the crown.» Lies mingled and interwoven with our souls are the reason we do not trust words which lost their original meaning. In this production divine service confronts such deception, such eternal lies found in any social and political life. Side by side with folk songs and lamentations can be heard Orthodox anthems - the symbol of true life deprived of any temptation to hide behind hypocrisy.

*Olelko Volynskiy. Kyivskiy Telegraph newspaper, October 20, 2003*












«ТЕАТР СМІХУ І ГРІХУ. ЛЮБОВНИЙ ВЕРТЕП, АБО УКРАЇНСЬКИЙ ДЕКАМЕРОН»

За п'єсою KLIMа
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія, маски — Наталія Мариненко, Олексій Нужний
Художник по костюмах — Володимир Уманенко
Хормейстер — Ганна Охрімчук
Україна. м. Одеса. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька

«THE THEATRE OF LAUGH AND SIN. LOVE VERTEP, OR UKRAINIAN DECAMERON»

Based on a play by KLIM
Producer, set designer – Vladyslav Troitskyi
Odessa (Ukraine), V.Vasilko Ukrainian Music and Drama Theatre
Set designer, creation of masks – Natalia Marynenko, Oleksiy Nuzhnyi
Costume designer – Volodymyr Umanenko
Choirmaster – Hanna Okhrimchuk

## «ТЕАТР СМІХУ І ГРІХУ. ЛЮБОВНИЙ ВЕРТЕП, АБО УКРАЇНСЬКИЙ ДЕКАМЕРОН»

За п'єсою KLIMа

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Хормейстер – Ганна Охрімчук

Свою нову виставу «Театр сміху і гріху. Любовний вертеп, або Український Декамерон» Владислав Троїцький поставив за п'єсою KLIMа. Нещодавно Владислав Троїцький поставив цю п'єсу KLIMа в Одесі, в театрі імені Василька, і ось тепер – в рідному «ДАХу».

«Декамерон» Бокаччо – чуттєві історії, розказані десятьма молодими людьми, які рятувались від чуми в закритому домі – став для КЛІМа лише ідеєю створення п'єси. Серед дійових осіб вистави – основні герої українського вертепу. Тут і Чорт, і Філософ, і Смерть, і Піп, і Ангел, і Холера, і Чума. Власне всі ті, хто мирно співіснували в традиційному різдвяному дійстві. Але на відміну від вертепних акторів, що зображають схематичні лялькові характери, актори «ДАХу» використовують найменші нюанси і приводи для найповнішого розкриття створюваних образів.

Здавалося б, придатний ґрунт для проростання бур'яну вульгарності, породив інакшу стилістику. Чуттєво-гумористичний погляд на інтимні стосунки чоловіка і жінки, а отже, і на себе, дав змогу авторам вистави не говорити низькопробною театральною мовою.

*Ільїна Генсіцька. Газета «Дело». 03.10.2006*

## «THE THEATRE OF LAUGH AND SIN. LOVE VERTEP, OR UKRAINIAN DECAMERON»

Based on the play by KLIM

Choirmaster – Hanna Okhrimchuk

Vladyslav Troitskyi staged his new production «The Theatre of Laugh and Sin. Love Vertep, or Ukrainian Decameron» based on the play by KLIM. Recently Troitskyi has directed it in the V. Vasylko Theatre in Odessa and now we can see it in his beloved Theatre DAKH in Kyiv.

Giovanni Boccaccio's The Decameron (the medieval allegory told as a story encompassing 100 bawdy tales of love by ten young people trying to stay alive during the time of the Black Death) was only a framework for KLIM's new play. Among his protagonists you will see some of the main characters of Ukrainian Christmas vertep such as the Devil, Philosopher, Death, the Priest, Angel, Cholera and Plague. But unlike the vertep actors, who portray sketchy puppet tempers, the DAKH troupers use the slightest nuances and reasons for the fullest revelation and disclosure of their images.

Such ground, which seems to be suitable for vulgarity, gave rise to another style. Sensual and humorous perspective of intimacy between men and women saved the authors from any necessity to use low standard theatre language.

*Ilyina Hensitska. Delo newspaper, October 3, 2006*





















«ЕДІП. СОФОКЛ»
За п’єсою Софокла
Переклад - Іван Франко
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський
Виготовлення декорацій – Дмитро Костюминський
Виставу було зіграно на фестивалі «Шешори Подільські» у липні 2008 року

«OEDIPUS. SOPHOCLES»
Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko
Producer – Vladyslav Troitskyi
Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi
Scenery production – Dmytro Kostiumynskyi
The performance was played in the Festival Sheshory Podilski in July 2008











## «ЕДІП. СОФОКЛ. ЕПІЗОД ПЕРШИЙ. ПРОЩАННЯ З ІЛЮЗІЄЮ»

За п'єсою Софокла

Переклад – Іван Франко

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Це проект не постановочний, але еволюційний… «Епізод перший. Прощання з ілюзією» – це перша стадія великого проекту і, фактично, другий вихід на публіку. Літом в «Шешорах» ми грали своєрідну інтермедію проекту, інтермедію як «передчуття Шляху». Це дуже важливий досвід для нас як для команди, досвід усвідомленого створення якоїсь зовсім нової для нас художньої реальності, нового типу театру, іншого простору сприйняття публіки. Звичайно, в цьому світі не буває нічого зовсім нового. Але будь-який шлях повинен бути заново відкритий і заново пройдений. Думаю, те, чим ми займаємось, можна порівняти з тим, що колись робив Боб Вілсон.

У «ДАХу» є своя традиція. «ДАХ» дуже міцно пов'язаний з таким явищем як перформанс. Це трохи інша технологія, ніж театр постановочний. Дах влаштовано як постійну територію навчання: мене, акторів, нових людей. Цей проект для нас – ще один крок нашої школи: внутрішньої школи, школи різних типів гри, школи взаємостосунків з текстами іншого рівня. Дуже важливо, що це переклад І. Франка, який був також і прекрасним перекладачем і все життя займався вихованням нації.

*Владислав Троїцький. Інтерв'ю брала Марія Ясінська. Топ 10.18.12.2008*

## «OEDIPUS. SOPHOCLES. EPISODE 1. FAREWELL TO ILLUSIONS»

Based on the play by Sophocles translated by Ivan Franko

Director and set designer – Vladyslav Troitskyi

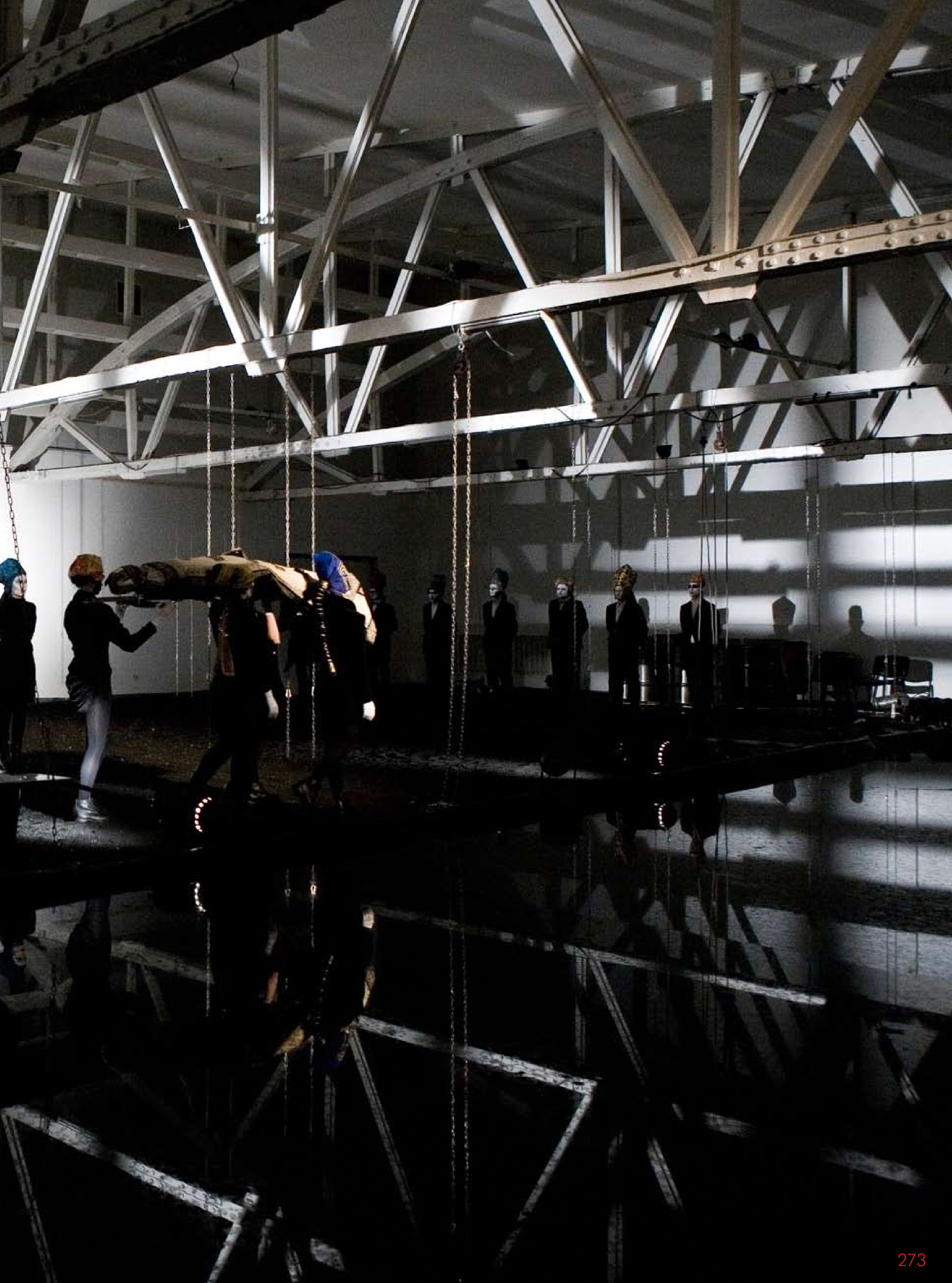
This is not a production project, but an evolutionary creation… «Episode 1. Farewell to Illusions» is the first stage of the grand project and per se the second appearance in front of the audience. This summer at the Sheshory Festival we performed a special interlude to this project and it was something like an «apprehension of the Path». For our team it was a very meaningful experience. We realized some new artistic reality, a new type of theatre , other dimension of perception of the audience. Of course, there is nothing brand new in our world. Nevertheless, all ways should be reopened and rediscovered afresh. I believe the things we do could be compared to the works of Robert Wilson.

The DAKH has its own tradition. Our theatre  is closely tied to its performances. Our technique is different from those used in production theatres. The DAKH was created as a territory of permanent learning: for me, my actors and newcomers. For us this project is another step in our school: inner school, school of various types of acting, school of interpretation of texts on a different level. It is very important that we chose Ivan Franko's translation, because he was  brilliant and a master who devoted all his life to the education and mentoring of our nation.

*Vladyslav Troitskyi. Text: Maria Yasinska, TOP 10. December 18, 2008*





















«ЕДІП. СОФОКЛ»

За п'єсою Софокла

Переклад – Іван Франко

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Виставу було зіграно на фестивалі ГОГОЛЬFEST у вересні 2009 року в «Мистецькому Арсеналі»

«OEDIPUS. SOPHOCLES»

Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko

Director, set designers – Vladyslav Troitskyi

The performance was staged within the Festival GOGOLFEST on the territory of the National Cultural-Art Complex Mystetskyi Arsenal in September 2009







## «ЕДІП. СОБАЧА БУДКА»

За п'єсою Софокла «Цар Едіп» (Переклад Івана Франка)

та п'єсою KLIMа «Собача Будка. Антиутопія з життя мовчазної більшості»

Ідея, композиція тексту, режисура – Владислав Троїцький

Музика – Владислав Троїцький, Соломія Мельник, Роман Ясіновський

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Це досить оригінальне театральне творіння, в якому антична п'єса поєднана із сучасним текстом, а простір міфу – із сьогоденням в Україні. Власне простір у виставі Троїцького відіграє визначальну роль. У першій дії глядачі сидять на антресолях невеличкої театральної зали і дивляться вниз – крізь металеві грати, які для цих глядачів є підлогою. А там, внизу, у розмежованому на нори досить стисненому просторі (так можна би було зіграти «На дні»), живуть люди – шикуються на ранішню перевірку, отримують пайок, готують собі їсти… У цьому світі, де свобода давно не просто зраджена-продана, а й проклята, йде просто звіряча боротьба за лідерство, і вже вчорашні вожаки подолані, на їхнє місце швидко вилазять інші, яким теж ніхто не довіряє. Дуже швидко розумієш, що цей складний світ – не просто фантазія, але гостро-актуальне політичне висловлювання на тему суспільної ситуації в Україні.

Друга дія ж відбувається нагорі – буквально на голові у глядачів, над ґратами. Там актори «Даху» грають «Едіпа» Софокла – з хорами, багатоголоссям, трагічними декламаціями. Ракурс, безперечно, унікальний. І лише наприкінці вистави, коли в риму до завершення першої дії підвал нагорі забивають дошками, і публіка фактично опиняється в колективній могилі, починаєш розуміти строгий і страшний задум KLIMа і Троїцького: витоки сучасного стану суспільства, що видається просто проклятим, насправді закорінені у нерозкаяних гріхах батьків, а шлях до спокути простягається невторованими стежками.

*Роман Должанський. Коммерсантъ. 25. 03.2011*

## «OEDIPUS. A DOG KENNEL»

Based on the play by Sophocles translated by Ivan Franko and on the play by KLIM «Doghouse. Dystopia in the life of the silent majority»

Idea, text, direction – Vladyslav Troitskyi

Music – Vladyslav Troitskyi, Solomia Melnyk, Roman Yasinovskyi

Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

This is quite a unique theatre production combining the antique play with modern texts and myths with Ukrainian reality. The space is essential in this performance. During the first act the audience sits in the mezzanine gallery of the theatre hall and looks down through the metal bars and grates, which are their floor. Underneath them there are people living their ordinary lives in small burrow-like spaces (that would be perfect for staging Maxim Gorky's «The Lower Depth») – they make lines for the morning roll call, get their allowance and cook… In this world, where freedom has been betrayed, sold and even cursed long ago, people brutally fight for leadership, and yesterday's leaders are overthrown and the others rapidly replace them, but no one trusts them either. The understanding comes very soon – that a complex world is not just a phantom of the imagination but an essential and timely political observation of the social reality in Ukraine.

The second act takes place upstairs – right above the heads of people in the audience. There the DAKH actors play Sophocles' «Oedipus the King» with all its singing, harmonized music and tragic declamations. By all means the angle is unique. Only at the end of the performance when the basement is boarded to crown the first act and the audience virtually finds themselves in a collective grave, you understand KLIM's and Troitskyi's austere and horrifying idea: the origins of the current state of our society, which seems to be cursed, in fact are rooted in the unacknowledged sins of our ancestors and the way to atonement is through unbeaten paths.

*Roman Dolzhanskiy, Kommersant, March 25, 2011*
















## «СМЕРТЬ ГОГОЛЯ»

Театральний проект в рамках фестивалю ГОГОЛЬFEST
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Тексти – Микола Гоголь
Драматургія – KLIM
Хормейстер – Ганна Охрімчук
Маски – Наталія Мариненко
Виготовлення декорацій – Олексій Леонов, Олексій Нужний, актори ДАХу

...Гоголь – не дзеркало, що відображає життя: Гоголь таємниче озеро, як кажуть на цій Землі-крайсвіті. «Ставок», де збереглися чудориби-чудолюди, чудо-юдо-звірі-птиці перводуші людської. Де Світ, незважаючи ні на що, так і залишається всупереч цивілізації метафізичним – бо це світ слов'янського Єрусалима: Мир-Города.

Світ же Шляху життя людини суть трансформація метелика. Саме тому російські письменники кажуть, що «ми всі» вийшли із гоголівської шинелі. Ця шинель – кокон, в утробі-гробі якої визріває чарівність поезії життя, що спадає на нас як спалах любові-прозріння господнього смислу цього Світу краси і торжество його миттєвості.

*KLIM. www.dax.com.ua. 24.08.2007*

## «GOGOL'S DEATH»

Theatre project within the framework of the GOGOLFEST
Director, stage designer – Vladyslav Troitskyi
Texts – Mykola Gogol
Playwright – KLIM
Choirmaster – Anna Okhrimchuk
Masks – Natalia Marynenko
Setting – Oleksiy Leonov, Oleksiy Nuzhnyi, DAKH actors

Gogol is not a mirror reflecting life. Gogol is a mysterious lake, as they say on our Earth at the end of the world. He is a «Lake» where you can still find wonderful fish and people, monstrous animals and birds of the primeval human souls, where no matter what the World remains metaphysical in spite of civilization – because that is the world of Slavic Jerusalem: Myr-Horod (World Town).

The World of a man's Life Journey is like a transformation of a butterfly. For this reason Russian novelists say that «we all» came from Gogol's «The Overcoat». That overcoat is a cocoon nurturing in its womb-coffin the beauty of the poetry of life which falls on us like a flash of enlightenment and understanding of God's mission for this World of beauty and triumph of its instantaneity.

*KLIM. www.dax.com.ua, August 24, 2007*































## «ВІЙ. КОРОЛЬ ЗЕМЛІ»

(Viï - le roi terre)
За повістю Миколи Гоголя «Вій»
Текст, драматургія – KLIM
Переклад з російської на французьку – Юлія Батінова, Рене Занд
Концепція, режисура – Владислав Троїцький
Музика – Владислав Троїцький, гурт «ДахаБраха», актори «ДАХу»
Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський
Виготовлення декорацій – Ательє театру Vidy-Lausanne (Швейцарія)
Маски – Валентина Войтюк
Світло – Звездан Мільковіч
Створення відео – Максим Побережський, Олексій Тищенко, Віл Тіріон
Перекладачі – Максим Ілляшенко, Наталія Балашова, Роман Бові, Олена Суія
Постановку здійснено у театрі Vidy-Lausanne (Швейцарія)

Найновішу постановку театру ДАХ «Вій» можна назвати містичною подорожжю у саме серце невідомої України. Представлена в театрі Віді-Лозанна, де вона і була створена, ця п'єса у постановці Владислава Троїцького, написана KLIMом, вражаюча насиченістю своїх образів, драматичних і музичних сцен, остаточно завоювала швейцарську публіку.

У виставі двоє персонажів-швейцарців опиняються в українському селі. Реалістичність цієї зустрічі підкріплена її правдивістю, оскільки Влад Троїцький вибрав на ці ролі двох молодих акторів із Швейцарії. Ці персонажі прибули в Україну: один з надією знайти бодай якісь сліди своїх родичів, зниклих під час Голодомору 1933 р., другий, у пошуках авантюр, приїхав пізнати цю країну і зустріти справжніх відьом…

Від весільних обрядів, до похорону, картини, створені театром ДАХ, плинуть, як і пісні, і нагадують круговерть образів, створених Сергієм Параджановим у фільмі «Тіні забутих предків».

Уся трупа театру брала участь у створенні музичного супроводу вистави разом із гуртом «ДахаБраха»… «Вій» – це дивна фреска, книга, в якій кожна наступна сторінка захоплює все більше і більше.

*Клер Куніль. 01.07.2012*

## «VIY. KING OF GROUND»

(Viï - le roi terre)
Based on a novelette by Mykola Gogol
Conception, Director – Vladyslav Troitskyi
Dramatist – KLIM
Translation – Yulia Batinova, René Zahnd
Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi
Scenery production – Atelier of Vidy-Lausanne Theatre (Switzerland)
Music – Vladyslav Troitskyi, DakhaBrakha band, actors of DAKH Theatre
Stage lighting – Zvezdan Miljkovich
Creation of masks – Valentyna Voitiuk
Video – Maksym Poberezhskiy, Oleksiy Tyshchenko, Wil Thirion
Translation – Maksym Illiashenko, Natalia Balashova, Romain Bovy, Olena Souiia
The performance was staged in the Vidy-Lausanne Theatre (Switzerland)

You may call DAKH Theatre 's most recent staging «Viy» a mystical journey to the heart of unknown Ukraine. The play, impressing with the depth and strength of its characters and dramatic and musical scenes, was created by KLIM at the Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E. (Espace Théâtral Européen). Its opening night took place there too and the play received ecstatic reviews from the Swiss audience.

«Viy» tells a story of two Swiss men in a Ukrainian village. In order to make the play even more credible Troitskyi asked a couple of young Swiss actors to portray the characters. One of them arrives to Ukraine to find at least some information about his relatives, who went missing during the Great Famine in 1933, the other looks for adventures and arrived to discover Ukraine and meet real witches…

The images created by DAKH (from wedding ceremonies and to funerals) flow like the songs and remind one of the vertigo of visions in Sergei Parajanov's film «Shadows of Forgotten Ancestors».

The whole theatre company joined DakhaBrakha band in creation of musical accompaniment for the production. «Viy» is an amazing fresco and it could be compared to a book in which every next page is even more thrilling and fascinating than the previous one.

*Claire Counile, July 1, 2012*



















## «ШКОЛА НЕТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА»

Режисер – Владислав Троїцький
У виставі звучать тексти: В. Шекспіра, Е. Йонеско, Дж. Стрелера,
А. Арто, KLIMа, Б. Юхананова, А. Жолдака, М. Чехова, Ч. Буковськи,
тексти з Біблії
Музика – Владислав Троїцький, гурт «ДахаБраха», актори «ДАХу»
Виготовлення ляльок – ZO
Виставу було створено і зіграно на території недіючого «Експериментально-механічного заводу»
під час ГОГОЛЬFESTу 2012 - проект «Видубичі. Своїми силами» 22 вересня 2012 року

## «SCHOOL OF NON-THEATRICAL ART»

Producer – Vladyslav Troitskyi
Text – W. Shakespeare, E. Ionesko, J. Streller, A. Arto, KLIM, B. Yukhananov,
A. Zholdak, M.Chekhov, C. Bukowski, Bible texts.
Music: Vladyslav Troitskyi, DakhaBrakha, actors of DAKH Theatre
Puppets: ZO
The performance was created and played in the territory of the inactive «Experimental Mechanical Plant»
during GOGOLFEST 2012 – project «Vydubychi. By our own forces» on September, 22, 2012


















## «DREAMS OF THE LOST ROAD»

Синтетичне шоу, концерт-перформанс, vj, лазерна анімація
Режисер-постановник - Владислав Троїцький
Сценографія – Владислав Троїцький
За участі етно-хаос гурту «ДахаБраха» Відео – Tenpoints Vjs

Відточений мінімалізм, про який мріяв ще Ігор Стравінський у «Свадебке» і «Царі Едіпові», тут поклали на український фольклор, поєднаний із world music, та так виміряли сенси, форму подачі, акценти, кульмінації і спади, що відірвати очі і вуха від цієї містерії, у хорошому сенсі, неможливо. Цього, знову ж таки, замало: на два екрани, з боків сцени, а часом і на самих акторів і музикантів транслювався відеоарт — теж лаконічний, точний, такий, що ллє воду на той самий синтетичний театральний млин. А під кінець, коли «всі вже померли» і актори в посмертних масках Гоголя влаштували відчайдушно-сиротливі фольклорні похорони з хрестами у строкатих квіточках, до відео додалося лазерне шоу.

Технологізм, плюс середньовічний театр, плюс жива і якісна музика, плюс простий, як життя і смерть, символізм вистави — рідкісний квартет у наших краях.

У цьому перформансі театр та «етно-хаос» ансамбль досягли тієї пронизливої якості, коли world music вже більш ніж «music» і умовний театр більш ніж театр. Коли, нарешті, Ваґнер з його мріями про «синтетичний твір мистецтва» може спати спокійно».

*Ольга Комок. Коммерсантъ-СПБ, № 113. 2009*

## «DREAMS OF THE LOST ROAD»

A synthesis of show, performance, concert, VJs and laser animation
Director and producer – Vladyslav Troitskyi
Scenography – Vladyslav Troitskyi
Featuring DakhaBrakha ethno chaos band
Video – Tenpoints Vjs

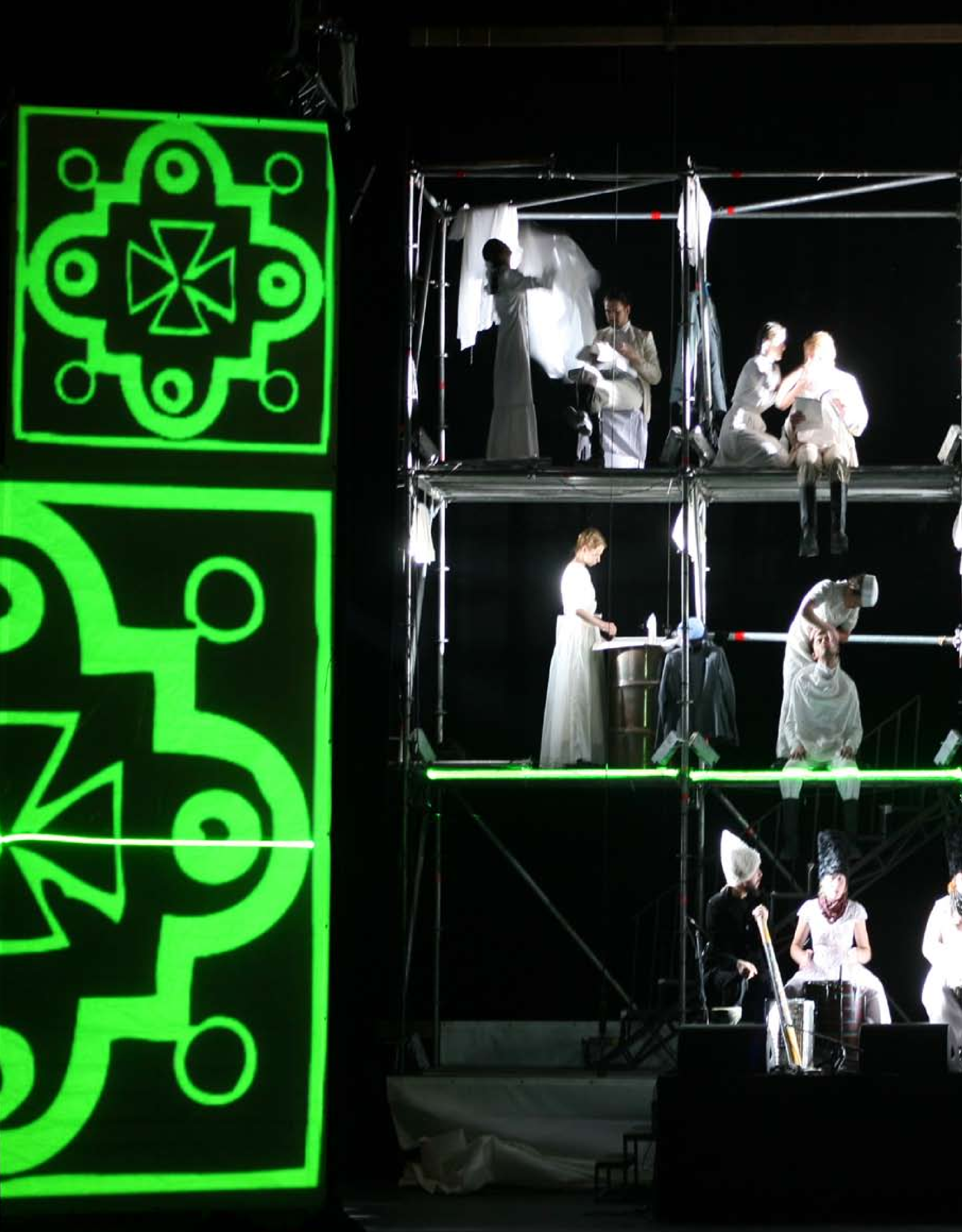
In this performance of refined minimalism, so much mused by Igor Stravinsky in The Wedding and Oedipus Rex, set to Ukrainian folk and world music, the feeling, presentation, accents, climaxes and cadences were so precise that it was simply impossible to turn away from such mystery. Video art, scanty, precise and pouring water on a synthetic theatrical mill, displayed on two screens set on the stage and sometimes even on the actors and musicians. The laser show accompanied videos at the end of the performance, by the time everyone was «dead» and actors wearing Gogol's death masks arranged a desperate and lonely folk funeral, holding crucifixes decorated with motley flowers in their hands.

Hi-tech combined with medieval theatre , vivid high-quality music and symbolism of a performance simple as life and death is something not often seen in our country.

In this show, theatre and ethno chaos band blend to achieve such a striking level of quality at which world music is much more than just music and conventional theatre - more than just theatre . Finally Richard Wagner may rest in peace for his dream of «synthetic work of art» has been turned into reality.

*Olga Komok. Kommersant-SPB, No. 113.*









«ДахаБраха» – етно-хаос гурт, що виступає у жанрі worldmusic. Формацію було засновано у 2004 р. в театрі «ДАХ». Ініційований Владом Троїцьким проект «Україна містична» складався із візуальної театралізованої частини і музичної, яку разом створювали Влад Троїцький як композитор та ідеолог і музиканти-учасники майбутнього гурту: Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська, Олександра Гарбузова, Марко Галаневич. Важливою складовою композицій гурту є фольклор, мелос українських та інших народних співів. Від 2007 р. гурт виступає вчотирьох – Олена Цибульська- вокал, басовий барабан, гармошка, Ніна Гаренецька – вокал, віолончель, басовий барабан, Ірина Коваленко – вокал, басовий барабан, джамбе, акордеон, гармошка, дудук;   Марко Галаневич – вокал,  дарбука, табла, діджеріду, гармошка, акордеон.
25 березня 2010 року в Петербурзі відбулося нагородження гурту «ДахаБраха» премією імені Сергія  Курьохіна в галузі сучасного мистецтва «Поп-механіка».

У 2012 році «ДахаБраха» створила саунд-трек до фільму Олександра Довженка «Земля», наново відреставрованого Центром імені Олександра Довженка в рамках проекту відродження і популяризації українського німого кіно.

Платівки: «На добраніч» (2006), «Ягудки» (2007), «На межі» (2008), «Light» (2010), «Khmeleva project» (2012) – спільний проект із білоруським інструментальним гуртом «PORT MONE». Дизайн усіх платівок гурту – Марко Галаневич. Арт-менеджер формації – Ірина Горбань

*www.DakhaBrakha.com.ua*

«ДахаБраха» – це багаторічний експеримент у царині космології людської душі. Він ґрунтується на вірі наших предків, теорії хаосу та метафізиці пісенної творчості народів світу. Із цього синтезу і бажання створювати музику не лише усвідомленою, а й одухотвореною, група «ДахаБраха» виокремила свій стиль, з якого власне формується новий епос.

Героями нового епосу стають слухачі з чутливими серцями, в яких живуть відображення традицій, знань і сили минулих поколінь. Залишаючись на позиції медіума, «ДахаБраха» вдається до  мови музики для того, щоб спонукати людину до взаємодії із її власною полум'яною енергією.

У складі трупи театру «ДАХ» гурт виступив на багатьох театральних фестивалях, з концертами він з'являвся на  Helsinki Festival , Med, Mundial, Nordwind, Oslo World Music Festival, Pohoda, Rudolstadt, WOMADelaide, WOMAD UK, Cinars, «Басовішча», «Этномеханика» та інших музичних фестивалях в усьому світі.

Живий дух у композиціях «ДахиБрахи», дитинна щирість і відвертість її учасників на тлі скреготу жорнових каменів сучасного суспільства – власне це і є метафізика, екстракт сонця, сіль землі.
*Вадим Куликов. 2012*

«DakhaBrakha» is an ethno-chaos band playing world music. The band was formed in 2004 in the DAKH Theatre . Vladyslav Troitskyi's innovative project «Mystic Ukraine» consisted of visual dramatized and musical parts, the latter being created in cooperation with members of the future band: Nina Garenetska, Iryna Kovalenko, Olena Tsybulska, Oleksandra Harbuzova and Marko Halanevych (Troitskyi as composer and an ideologist). Folklore and a melee of Ukrainian and other national songs is an important constituent of the band's compositions. Since 2007 there have been four members of the band – Olena Tsybulska (vocal, bass drums, garmon), Nina Garenetska (vocal, cello, bass drums), Iryna Kovalenko (vocal, bass drums, djembe, accordion, garmon, duduk) and Marko Halanevych (vocal, darbuka, tabla, didgeridoo, garmon, accordion).

On March 25, 2010 in St.Petersburg DakhaBrakha band won the Sergey Kuryokhin Modern Art Award (Pop-Mechanica Grand-Prix).

In 2012 DakhaBrakha created  a soundtrack to Oleksandr Dovzhenko's film «Zemlya». The film  was refurbished by the Oleksandr Dovzhenko National Centre as an attempt of rebirth and popularization of Ukrainian mute film culture.

Albums: «Na Dobranich» (2006), «Yahudky» (2007), «Na Mezhi» (2008), «Light» (2010), «Khmeleva project» (2010 – in cooperation with Belarus instrumental band «PORT MONE»).

Designer of all the album covers -– Marko Halanevych, art-manager of the band – Iryna Gorban.

*www.DakhaBrakha.com.ua*

«DakhaBrakha» is a ongoing experiment in the cosmology of human souls. It is based on beliefs of our ancestors, the theory of chaos and metaphysics of songs from all over the world. From such fusion and desire to make not only conscious but spiritual music «DakhaBrakha» found its own unique style, which properly speaking, forms a new epos.

People with sensitive hearts, reflecting traditions, knowledge and power of previous generations are the heroes of the new epos. Remaining a medium «DakhaBrakha» resorts to the musical language to provoke people into interaction with their own flaming energy.

Together with the DAKH Theatre  the band has performed at numerous theatre  festivals and has given concerts during the Helsinki Festival, Med, Mundial, Nordwind, Oslo World Music Festival, Pohoda, Rudolstadt, WOMADelaide, WOMAD UK, Cinars, Basowiszcza, Etnomekhanika and other music festivals all over the globe.

The live spirit in the compositions of «DakhaBrakha», its childish candidness and frankness of its members on the background of groaning millstones of modern society – that is metaphysics, essence of the sun and the salt of the earth.

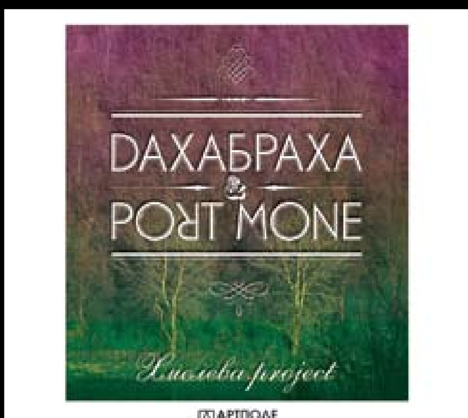
*Vadym Kulykov. 2012*


Дахабраха
на добраніч


ДахаБраха
Ягудки


ДахаБраха
на межі


ДахаБраха
light


ДАХАБРАХА
&
PORT MONE
Хмелева project
АРТПОЛЕ



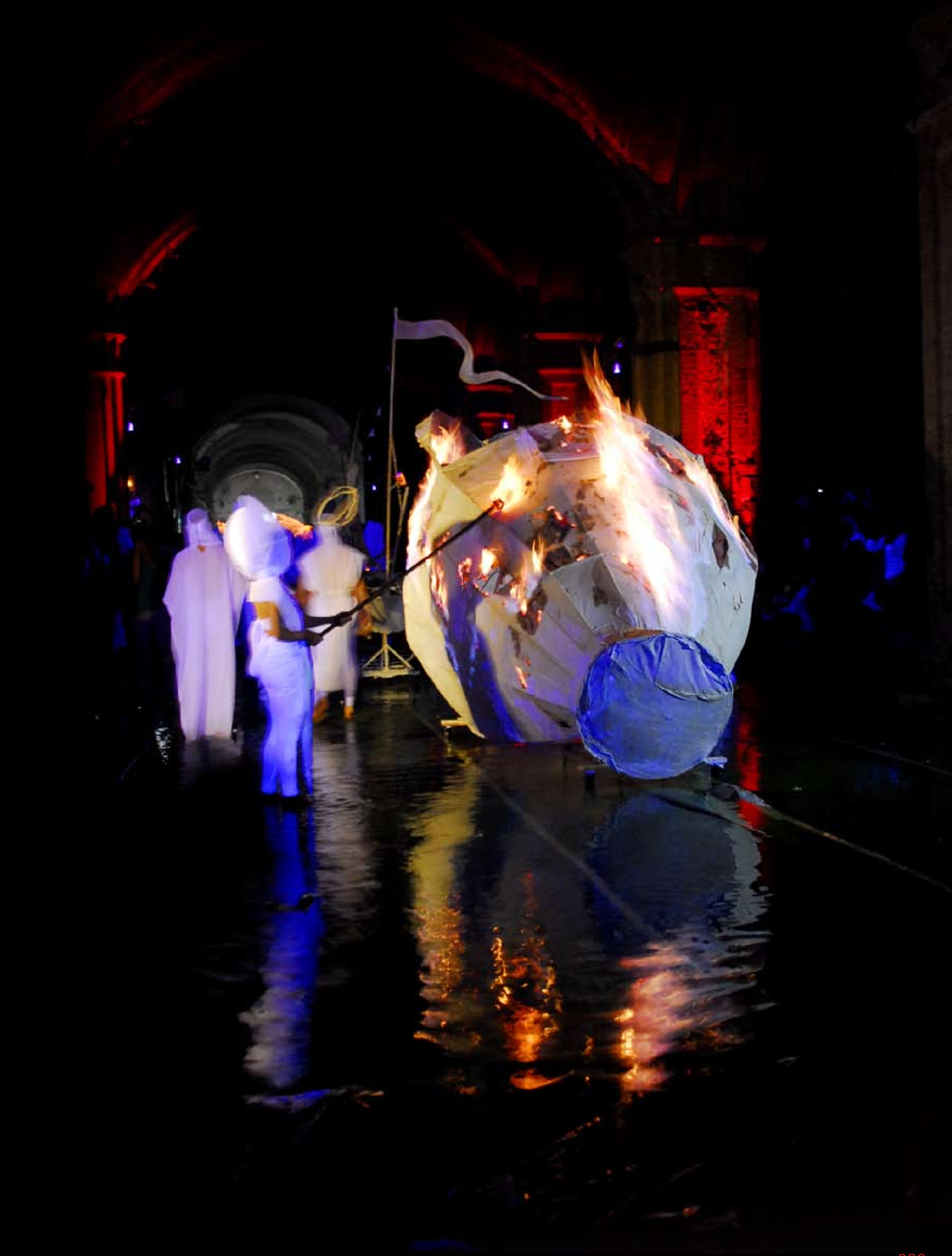






# АРТ-АКЦІЇ

# ART-PERFORMANCES































## «ЧОНГОР ТА ТЮНДЕ»

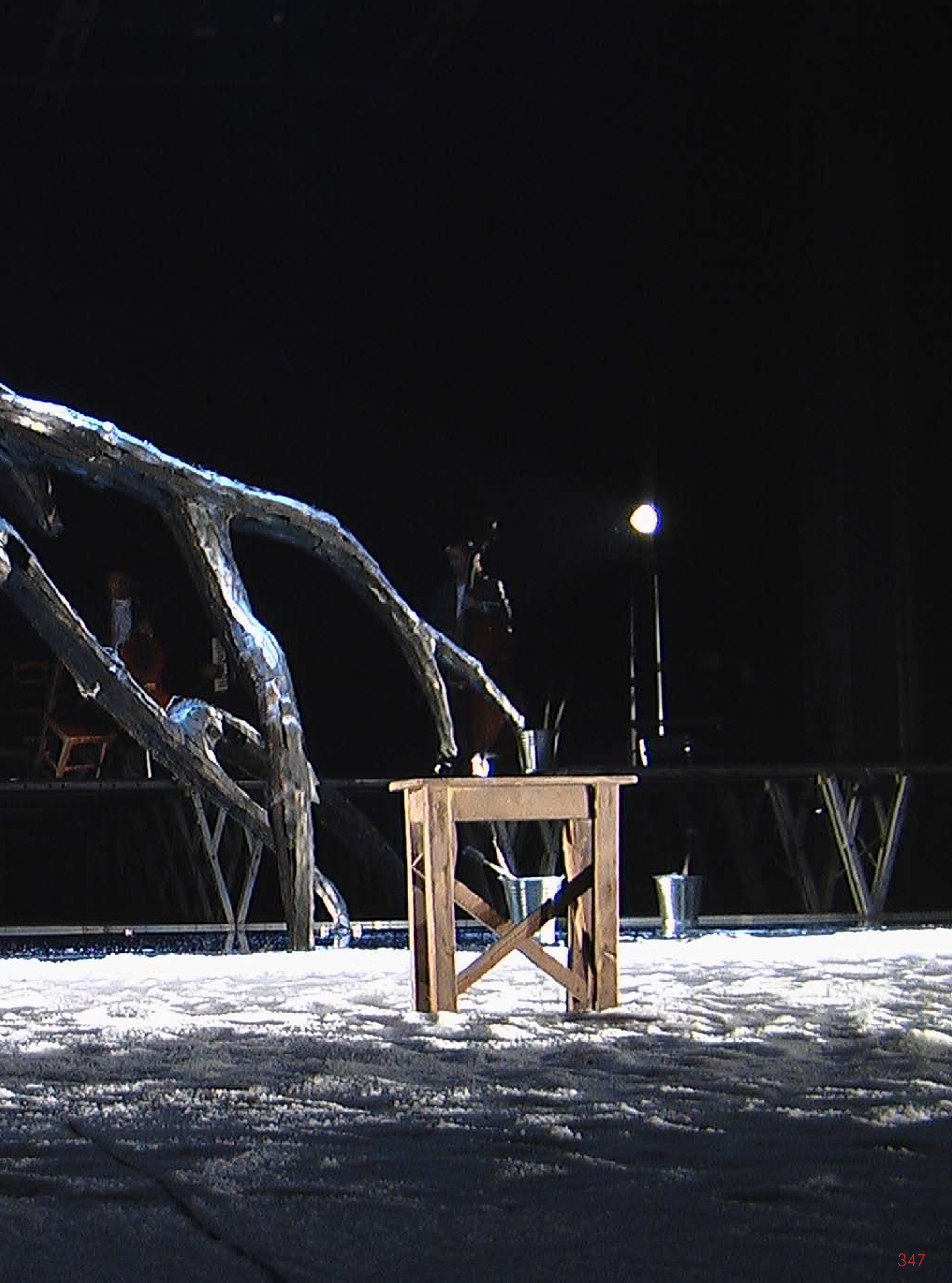
За п'єсою Міхая Верешмарті
Режисер – Владислав Троїцький
Сценограф – Золтан Перович
Костюми - Роза Банкі
Асистент режисера, перекладач – Андраш Козма
Угорщина, м. Секешфахервар. Театр імені М. Верешмарті

## «CSONGOR ÉS TÜNDE»

Based on a play by Vörösmarty Mihály
Director – Vladyslav Troitskyi
Set designer – Perovics Zoltán
Costume designer – Bánki Róza
Second assistant director, interpreter – András Kozma
Hungary. Vörösmarty Színház, Székesfehérvár







## «ГАМЛЕТ. СМЕРТЬ-СОН»

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Асистент режисера, перекладач – Андраш Козма

Угорщина, м. Джамбек

«Гамлет. Смерть-сон» – вистава Влада Троїцького, сповнена містицизму й ритуалу, особливого карпатського світовідчуття, де від кожної «вороної» танцюючої красуні випромінюється оманлива усмішка ундини, а в кожному міцному парубкові можна розгледіти слугу графа Дракули…

Туманна містична хмара-сновидіння в «Гамлеті» тчеться на тлі власне плотської і цілком матеріальної картини: дерев'яний ткацький станок, дерев'яні дитячі коники, розсипане зерно, вода із цинкового відра, одяг із мішковини. Натуральне середньовічне господарство – майже гуцульське село, наче прокляте сном-оманою. Гамлет Влада Троїцького оточений відьмами так само, як Макбет. Сон про вбитого батька ці відьми наче шепочуть Гамлету, наспівують…

Власне увесь атмосферний, майже невербальний, весь сповитий уривковими звуками віолончелі, цей спектакль розповідає нам про те, що меч земної справедливості насправді з якоїсь незрозумілої причини потрапив до рук не тієї людини. Гамлет не відгадав свого призначення… Перед нами тлустий, немолодий парубок без особливих ознак інтелекту. Він ведеться як маріонетка привидом батька. Ідея Троїцького – це зомбований Гамлет, Гамлет, що сіє смерть, оточений відьомством, чорною містикою, непролазним душевним мороком і зловісними музичними шумами. Ідея помсти, кривавої помсти, мертвить людську свідомість, запаморочену потойбічними видіннями. Життя є сон, і сон – це пекло, в якому демони маніпулюють нами, як хочуть.

*Павло Руднєв. Новый мир. 01.12.2008*

## «HAMLET. DEATH DREAM»

Director and set designer – Vladyslav Troitskyi

Second assistant director, interpreter – Kozma András

Zsámbék, Hungary

Troitskyi's «Hamlet. Death Dream» is full of mysticism and sacramental rituals, special Carpathian world outlook, in which every dancing beauty radiates deceitful smiles of Undines, and every strong lad could easily serve Count Dracula…

The hazy and mystic dream cloud in «Hamlet» is created against the background of a carnal and totally physical scene: a wooden loom, wooden rocking horse, seeds, water in a zinc bucket and hessian clothes. The organic, medieval household – almost a Hutsul village cursed with a delusional dream. Troitskyi's' «Hamlet» is surrounded by witches like Macbeth. They whisper and sing him the dream about his murdered father…

This performance, aerial, nonverbal and embraced in the sounds of the cello, tells us that in fact for some unknown reason the sword of earthly justice was given to a wrong man. Hamlet did not understand his assignment… We see a corpulent ageing lad without any signs of special intellect. He follows the ghost of his late father like a puppet. Troitskyi created a zombie Hamlet, dealing death, surrounded by witches, black magic, impassable spiritual gloom and sinister musical noises. The idea of bloody revenge mortifies his conscience tricked with spiritual premonitions and visions. Life is a dream and dream is a hell in which demons play with us for their own amusement.

*Pavel Rudnev, Novy Mir magazine, December 01, 2008.*















«РЕВІЗОР»
За п'єсою Миколи Гоголя
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський
Костюми - Роза Банкі
Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма
Угорщина, м. Дебрецен. Театр Чоконаї

AN INSPECTOR (REVIZOR)
Based on a play by Mykola Gogol
Producer – Vladyslav Troitskyi
Set designer – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi
Costume designer – Bánki Róza
Second assistant director, interpreter – Kozma András
Hungary. Debrecen.  Debreceni Csokonai Színház



«ГОГОЛЬ. P.S.» (GOGOL.UTÓIRAT)
За текстами Миколи Гоголя
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Костюми - Роза Банкі
Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма
Угорщина, м. Кечкемет. Театр імені Й. Катона

GOGOL. P.S. (GOGOL.UTÓIRAT)
Based on texts by Mykola Gogol
Director, set designer – Vladyslav Troitskyi
Costume designer –  Bánki Róza
Second assistant director, interpreter – Kozma András
Keczkemet (Hungary). Kecskeméti Katona József Színház

## «ГОФМАН. ОПІВНІЧНІ КАЗКИ»

За творами Ернеста Теодора Амадея Гофмана
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський
Костюми – Роза Банкі
Асистент режисера, перекладач – Андраш Козма
Угорщина. м. Будапешт. Театр «Барка»

Перед нами — диваки, які експериментують із життям, смертю, мистецтвом. Вони раптом починають ставитись до себе як до фарб всередині живописної картини, або як до живих інструментів інфернального оркестру. Чарівна дівчина в руках Крейслера раптом знову оживає маріонеткою, і ти розумієш: те, що інша людина легко тримає її за голову і руку, дає повне переосмислення її рухів, навіть якщо їхня пластика зовсім не відрізняється від пластики живого тіла. Прозріння, якому би зраділи дослідники Крега: сутність актора-надмаріонетки, можливо, не в тому, що непередбачуваність живого тіла ув'язнена у строгій формі, підвладній волі істинного артиста, а в тому, що ми їх саме такими сприймаємо і відповідно інтерпретуємо. Будапештські актори поринули із Троїцьким у захоплюючу й небезпечну подорож. Недарма у перекладі назва театру «Барка» означає «Ковчег».
*Наталія Якубова. Российская газета. 12.05.2011*

## HOFFMANN. THE NORTHERN TALES

(ÉJFÉLI MESÉK)
By the works of E.T.A. Hoffmann
Director – Vladyslav Troitskyi
Set designer – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi
Music – Kákonyi Árpád
Costume designer – Bánki Róza
Second assistant director, interpreter – Kozma András
Hungary. Budapest. BÁRKA Színház

They are not ordinary people experimenting with life, death and art on our eyes. Suddenly they begin to consider themselves as colors of a bright art picture or as live instruments of infernal orchestra. Charming girl in the hands of Kreisler suddenly becomes live again as a marionette and you realize that a person lightly holding its head and hand brings a brand new sense to doll's movements even that you can't differ it from live body's moves. Revelation worth of Kreg's followers: role of actor leading marionette, perhaps, not in moves of an unpredictable live body limited by strict form and ruled by a will of a true artist but in spectator's comprehension and interpretation. Budapest actors together with Troitskyi went to exciting and challenging adventure. It is not by accident that the name of «Barka» theatre is translated as «Ark».
*Natalia Yakubova. Russian Newspaper. 12.05.2011*



«МЕРТВЕ МІСТО»
Опера Еріха Вольфганґа Корнгольда «Мертве місто»
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський
Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма
Костюми - Роза Банкі
Угорщина. м. Дебрецен, Театр Чоконаї

«THE DEAD CITY»
(A HALOTT VÁROS)
Opera by E.W.Korngold
Director – Vladyslav Troitskyi
Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi
Costume designer – Bánki Róza
Second assistant director, interpreter – Kozma András
Hungary. Debrecen. Debreceni Csokonai Színház












ГОГОЛЬFEST

Фестиваль ГОГОЛЬFEST засновано Центром сучасного мистецтва «ДАХ» і Культурно-мистецьким комплексом «Мистецький Арсенал» восени 2007 року. Ідея та ініціатива створення поліфонічного мультикультурного фестивалю сучасного мистецтва належить режисеру, продюсеру та художньому керівникові ЦСМ «ДАХ» Владиславу Троїцькому.

Фестиваль народився в унікальному просторі «Старого Арсеналу» – колишнього військового заводу, зведеного італійським архітектором Йоганном Меллером у 1803 році. Три роки поспіль більшість подій фестивалю відбувалися саме тут, а у 2010 році – на території Кіностудії імені О. Довженка.

Полідисциплінарна програма фестивалю представляє в єдиному інтерактивному просторі сучасний живопис та інсталяцію, аудіовізуальні мистецтва, електроакустичну та академічну музику, театр, кіно, сучасний танець, літературні проекти, а також освітню програму, що включає тренінги, семінари та майстер-класи.

Перший ГОГОЛЬFEST відбувся у стінах «Мистецького Арсеналу» з 7 по 14 вересня 2007 року. Фестиваль був покликаний об'єднати українську творчу й інтелектуальну еліту довкола імені, а також філософсько-релігійних і художніх ідей Миколи Гоголя – генія, який відкрив і подарував світу нову і непізнану, містичну «Terra incognita» – Україну. В рамках першого фестивалю вібдулася тематична виставка «ГОГОЛЬ.ПОРТРЕТ», в якій взяли участь понад 150 художників з України, Росії, Польщі. Другий ГОГОЛЬFEST отримав назву «Фестиваль фестивалів» і відбувся із 7 по 28 травня 2008 року. Цей етап фестивалю мав на меті консолідувати український фестивальний рух, акумулювати досвід мистецьких фестивалів України (серед них фестивалі етнічної музики «Шешори» і «Країна мрій», кінофестивалі «Молодість» і «Відкрита ніч», фестиваль анімаційних фільмів «Крок», фестивалі «Французька весна», «Jazz Коктебель», «Співочий Собор» та ін. Серед учасників ГОГОЛЬFESTу 2008 року – композитори Владімір Мартинов, Тетяна Грінденко з ансамблем «OPUS-POSTH», Євген Громов, Ансамбль Дмитра Покровського та Свято-Нікольський хор Третьяковської галереї, «Волков-тріо», Алла Загайкевич, Санкт-Петербурзький інженерний театр «АХЕ», «ЛабораТорія», Береговський національний угорський театр імені Дьюли Ійеша, студія «Sounddrama», «КиївМодерн-балет» та інші. В рамках освітньої програми відбулися лекція-концерт

GOGOLFEST

The festival GOGOLFEST was founded by the Centre of Contemporary Art DAKH and the National Cultural-Art Complex Mystetskyi Arsenal in the summer of 2007. The idea and initiative of creating a polyphonic and multicultural festival of the Contemporary Arts belongs to Vladyslav Troitskyi, director, producer and artistic manager of the Centre of Contemporary Arts DAKH.

The Festival was born in the unique space of the Old Arsenal – a former munitions factory erected by the Italian architect Johann Meller in 1803. For three years most of the Festival events took place here and in 2010 moved to the Dovzhenko Film Studios.

The Festival multidisciplinary programme represents in a common interactive space the modern painting and installation, audiovisual arts, electroacoustic and academic music, theatre , cinema, modern dance, literary projects and also an educational programme that includes trainings, seminars and master-classes.

The First GOGOLFEST took place in the Mystetskyi Arsenal 7-14 September 2007. The Festival was to unite the Ukrainian creative and intellectual elite around the name and the philosophic-religious and artistic ideas of Mykola Gogol – a genius who discovered and presented to the world a new and unknown, mystic Terra incognita – Ukraine. At the Festival the thematic exhibition GOGOL.PORTRAIT was organized, in which over 150 painters from Ukraine, Russia, and Poland took part.

The Second GOGOLFEST was named The Festival of Festivals and took place 7-28 May 2008. This time the stage of the Festival was designed to consolidate the festival movement of Ukraine, to accumulate the experience of the artistic festivals of Ukraine (including the festivals of ethnic music Sheshory and Land of Dreams, the cinema festivals Molodist and Open Night, the festival of animation films Krok, the festivals French Spring, Jazz Koktebel, Singing Cathedral and others).

Among the participants of the GOGOLFEST in 2008 were composers Vladimir Martynov, Tatiana Hrindenko with the ensemble OPUS-POSTH, Yevhen Gromov, the Dmitry Pokrovsky Ensemble and the Saint-Nicolas Chorus of the State Tretyakov Gallery, Volkov-Trio, Alla Zagaikevich, the St. Petersburg Engineering Theatre AXE, LaboraToria, the Berehovo National Gyula Illyés Hungarian Theatre , the School Sound drama, Kyiv Modern-Ballet and others.

Within the the framework of the educational programme were a lecture-concert by Vladimir Martynov, master-classes










Владіміра Мартинова, майстер-класи Павла Макова, Тіберія Сільваші, Алли Загайкевич, Владислава Троїцького, Бориса Юхананова, KLIMа, Михайла Яремчука, Сергія Лозниці. Події фестивалю відвідали понад 50 тисяч осіб.

Фестиваль 2009 року проходив 3 – 19 вересня і був особливий тим, що припав на 200-ту річницю з дня народження Миколи Гоголя. Фестиваль породив цілу низку пов'язаних із ним культурних акцій, які відбувалися протягом усього року: творчі майстерні восени, перформанси у квітні 2009 року в Гоголеві і Києві, презентація фестивалю у Санкт-Петербурзі. У рамках музичної програми відбулися концерт-перформанс, синтетичне шоу «Dreams of the lost road» за участю етно-хаос гурту «ДахаБраха», концерт від організаторів Moloko Music Fest (виступи Адама Гріна, Adanovsky, Tikkle Me та Сергія Бабкіна), електро-акустична програма від Алли Загайкевич, виступ пітерського гурту «НОМ» та концерт-закриття фестивалю за участю гурту *«Дети Пикассо»*. Куратором візуальної частини фестивалю виступила відома російська художниця, скульптор, дизайнер – Катя Бочавар.

Третій ГОГОЛЬFEST відвідали понад 150 тисяч глядачів, участь у ньому взяли 800 митців із 25 країн світу. Четвертий фестиваль було відкрито на Майдані Незалежності 4 вересня 2010 року грандіозним шоу від іспанського театру «La Fura Dels Baus» та театру «ДАХ». Основна програма відбулася на території Кіностудії імені О. Довженка, де куратор Катя Бочавар розробила нову концепцію візуальної програми, пов'язану з архітектонікою простору кіностудії. Глядачі побачили цікаві виступи італійського театру атлетичного танцю «Kataklo», російського музичного гурту із Туви «Huun Huur Tu», і незабутній виступ Tricky.

П'ятий фестваль відбувся у вересні 2012 року на території недіючого «Експериментально- механічного заводу» без підтримки держави, і називався він — «Проект Видубичі. Своїми Силами». Візуальну програму, музичну, театральну і кіно — формували і курували самі митці, небайдужі художники, які навіть за відсутності фінансування змогли сформувати контент, завдяки якому протягом тижня тисячі глядачів мали змогу бачити зріз сучасного українського мистецтва. Головна ідея цьогорічного фестивалю, сформована Владиславом Троїцьким, полягала у створенні простору, «толоки», де кожен глядач і кожен художник мав змогу відчути атмосферу неспоживацьку, творчу, дієву, альтернативну до байдужості сучасного Києва.

www.GOGOLFEST.org.ua

by Pavlo Makov, Tiberiy Silvashy, Alla Zagaikevych, Vladyslav Troitskyi, Boris Yukhanov, KLIM, Mykhailo Yaremchuk and Serhiy Loznitsa. More than 50,000 people attended the Festival events.

The Festival 2009, 3-19 September, was special because it coincided with the 200-anniversary from M. Gogol's birthday. The Festival gave birth to many cultural events connected with this date which then lasted the whole year: artistic workshops in autumn, performances in April 2009 in Gogoliv and Kyiv and the presentation of the Festival in St. Petersburg. Within the music programme there were concert-performance, a synthetic show Dreams of the Lost Road with the participation of the Ethno-Chaos Ensemble :DakhaBrakha, a concert from the organizers of Moloko Music Fest (appearances of Adam Green, Adanovsky, Tikkle Me and Serhiy Babkin), the electro-acoustic programme by Alla Zagaikevych, the appearance of the St.Petersburg ensemble NOM and the closing concert of the Festival with the participation of the ensemble «Picasso's Children». The famous Russian artist, sculptor, and designer Katia Bochavar was the curator of the visual part of the Festival. The third GOGOLFEST was visited by over 150,000 guests and 800 artists from 25 countries of the world took part.

The Fourth Festival was opened on Maidan Nezalezhnosti on 4 September 2010 with a grandiose show of the Spanish theatre La Fura Dels Baus and DAKH Theatre . The main programme took place at the Dovzhenko Film Studios where the curator Katia Bochavar worked up a new concept of the visual programme connected with the archietectonics of the Film Studios space.

The spectators saw interesting performances of the Italian Theatre of the Athletic Dance Kataklo, the Russian music ensemble from Tyva, Huun Huur Tu and the unforgettable appearance of Tricky.

Fifth Festival took place in September, 2012 and was located on a non-working «Experimental Mechanic Factory» without state support and was called «Vydubichi Project. By own resources.» Visual, music, theatre and cinema programs were worked out and curated by artists themselves who even in conditions of financial lack could be able to form the content that made possible for thousands of spectators to see all the diversity of contemporary Ukrainian art during one week. Main idea of this year Festival formulated by Vladyslav Troitskyi was in working out of creative space of so called «circle» where each spectator and artist had a possibility to feel creative, active and alternative atmosphere in contrast to indifference in modern Kyiv.

www.GOGOLFEST.org.ua





## ПОКАЖЧИК ВИСТАВ

**«Лирические диалоги»**

За творами А. Чехова, О. Вампілова

Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін

Актори: Юліана Лагоденко, Олексій Іллюченко, Тетяна Василенко, Владислав Троїцький, Артем Алексін, Наталія Сидь, Олександр Прищепа

Прем'єра – 1996 рік

**«Роберто Зукко»**

За п'єсою Бернара-Марі Кольтеса

Режисер – Володимир Оглоблін

Сценограф – Ігор Лещенко

Актори: Владислав Троїцький, Тетяна Василенко, Артем Алексін, Юліана Лагоденко, Віктор Охонько, Олександр Прищепа, Геннадій Попенко, Людмила Плетенецька, Олексій Іллюченко, Павло Бекетов, Ольга Гаврилюк, Тетяна Наділ, Наталія Гаєнко, Андрій Фещенко, Роман Яковлєв, Олеся Підгаєцька, Олександра Мошкіна, Сергій Устенко, Олександра Мальцева, Наталія Джумеля, Людмила Корнійко, Наталія Огородня, Людмила Тулупчук, Наталія Сидь, Федір Ломницький, Олександр Снігуровський, Євген Маюрченко, Олексій Комаровський

Прем'єра – 1997 рік

**«Коварство и любовь»**

За п'єсою Фрідріха Шіллера

Режисер – Володимир Оглоблін

Сценограф – Ігор Лещенко

Актори: Олександр Прищепа, Олексій Іллюченко, Владислав Троїцький, Тетяна Василенко, Віктор Охонько, Павло Бекетов, Ольга Гаврилюк, Олександр Снігуровський, Артем Алексін, Віолетта Соколан, Сергій Устенко, Євген Маюрченко, Роман Яковлєв

Прем'єра – 1999 рік

**«Шельменко-денщик»**

За п'єсою Григорія Квітки-Основ'яненка

Режисер – Володимир Оглоблін

Сценографія, виготовлення декорацій – Ігор Лещенко

Хореографія – Алла Бовкун

Актори: Віктор Охонько, Олексій Іллюченко, Юліана Лагоденко, Анна Кузіна, Владислав Троїцький, Людмила Плетенецька, Тетяна Василенко, Павло Бекетов, Артем Алексін, Тетяна Надєл, Олег Зайцев, Наталія Перчишена, Олександр Снігуровський

Прем'єра – 1999 рік

**«Свои люди – сочтемся»**

За п'єсою Олександра Островського

Режисер – Володимир Оглоблін

Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

Актори: Анна Кузіна, Олександр Прищепа, Владислав Троїцький, Олексій Іллюченко, Олена Кушнирьова, Юліана Лагоденко, Віктор Охонько, Тетяна Василенко, Наталія Перчишена, Людмила Плетенецька, Артем Алексін, Марко Галаневич

Прем'єра – червень 2002 року

**«Васса Железнова»**

За п'єсою Максима Горького

Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін

Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

## LIST OF PERFORMANCES

**The Lyrical Dialogues**

Based on the texts by Anton Chekhov, Alexandr Vampilov

Director, set designer - Volodymyr Ogloblin

Actors: Yuliana Lahodenko, Oleksiy Illiuchenko, Tetiana Vasylenko, Vladyslav Troitskyi, Artem Aleksin, Natalia Syd, Oleksandr Pryshchepa

Première - 1996

**Roberto Zucco**

Based on a play by Bernard-Marie Koltes

Director - Volodymyr Ogloblin

Set designer - Igor Leshchenko

Actors: Vladyslav Troitskyi, Tetiana Vasylenko, Artem Aleksin, Natalia Katerynenko, Viktor Okhonko, Oleksandr Pryshchepa, Gennadiy Popenko, Liudmyla Pletenetska, Oleksiy Illiuchenko, Pavlo Beketov, Olga Havryliuk, Tetiana Nadil, Natalia Hayenko, Andrii Feshchenko, Roman Yakovlev, Olesia Pidhayetska, Oleksandra Moshkina, Serhiy Ustenko, Oleksandra Maltseva, Natalia Dzhumelia, Liudmyla Korniiko, Natalia Ohorodnia, Liudmyla Tulupchuk, Natalia Syd, Fedir Lomnytsky, Oleksandr Snihurovsky, Yevhen Mayurchenko, Oleksiy Komarovsky

Première - 1997

**Insidiousness and Love**

Based on a play by F. Schiller

Director - Volodymyr Ogloblin

Set designer - Igor Leshchenko

Actors: Oleksandr Pryshchepa, Oleksiy Illuchenko Liudmyla Pletenetska, Vladyslav Troitskyi, Tetiana Vasylenko, Viktor Okhonko, Pavlo Beketov, Olga Havryliuk, Oleksandr Snihurovsky, Artem Aleksin,Violetta Sokolan, Serhiy Ustenko, Yevhen Mayurchenko, Roman Yakovlev

Première - 1999

**Shelmenko the Batman**

Based on a play by Hryhoriy Kvitka-Osnovianenko

Director - Volodymyr Ogloblin

Set designer and scenery production - Igor Leshchenko

Choreographer - Alla Bovkun

Actors: Viktor Okhonko, Oleksiy Illiuchenko, Yuliana Ladenko, Anna Kuzina, Vladyslav Troitskyi, Liudmyla Pletenetska, Tetiana Vasylenko, Pavlo Beketov, Artem Aleksin, Tetiana Nadel, Oleg Zaitsev, Natalia Perchishena, Oleksandr Snigurovsky

Première - 1999

**It's a Family Affair - We'll Settle It Ourselves**

Based on a play by Alexandr Ostrovsky

Director - Volodymyr Ogloblin

Scenery production- Andriy Bovkun

Actors: Anna Kuzina, Oleksandr Pryshchepa, Vladyslav Troitskyi, Oleksiy Illiuchenko, Olena Kushnyriova, Yuliana Ladenko, Viktor Okhonko, Tetiana Vasylenko, Natalia Perchishena, Liudmyla Pletenetska, Artem Aleksin, Marko Galanevych

Première - 2002

**Vassa Zheleznova**

Based on a play by Maxim Gorky

Director, set designer - Volodymyr Ogloblin

Scenery production - Andriy Bovkun

Актори: Людмила Плетенецька, Олександр Прищепа, Віктор Охонько, Анна Кузіна, Артем Алексін, Владислав Троїцький, Павло Бекетов, Олег Зайцев, Анна Рибак, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Олена Кушнирьова, Тетяна Василенко, Тетяна Терещенко, Наталія Кайка, Наталія Перчишена, Наталка Біда, Руслана Хазіпова, Ігор Постолов, Павло Юров, Марко Галаневич, Євген Якімчук, Володимир Міненко

Прем'єра – 2000 рік

**«Свадьба Кречинского»**

За п'єсою Олександра Сухово-Кобиліна

Режисер, сценограф – Володимир Оглоблін

Виготовлення декорацій – Андрій Бовкун

Актори: Владислав Троїцький, Анна Кузіна, Тетяна Василенко, Олександр Прищепа, Олексій Іллюченко, Павло Бекетов, Віктор Охонько, Анатолій Черков, Олег Зайцев, Ігор Постолов, Анатолій Черков

Прем'єра – 11 липня 2004 року

**«…Четвертый лишний…»**

За творами В. Пелєвіна, Ф. Достоєвського, Ф. Ніцше, Т. Мондзаемона

Режисер, ідея, композиція тексту – Владислав Троїцький

Сценографія – Ігор Лещенко

Актори: Олексій Іллюченко, Віктор Охонько, Олександр Прищепа, Тетяна Василенко

Прем'єра – 1998 рік

**«Достоевский-Честертон: Парадоксы преступления или одинокие всадники Апокалипсиса»**

За п'єсою KLIMа

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Ігор Лещенко

Комп'ютерний монтаж звуку – Анастасія Шульга

Актори: Тетяна Василенко, Олександр Прищепа, Олексій Іллюченко, Віктор Охонько, Олег Зайцев, Анатолій Черков, Лія Шевченко, Олена Лєснікова, Анна Рибак, Олена Кушнирьова

Прем'єра – 2000 рік

**Проект «…семь дней с Идиотом…» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот». День первый. «Оно… Он…Я…или Печальный Спектакль»**

За п'єсою KLIMа

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Ігор Лещенко

Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Актори: Олена Лєснікова, Олег Зайцев, Дмитро Ярошенко

Прем'єра – 2001 рік

**Проект «…семь дней с Идиотом…» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот». День второй. «Толкователь Апокалипсиса»**

За п'єсою KLIMа

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Ігор Лещенко

Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Актори: Олексій Іллюченко, Анатолій Черков

Прем'єра – 2002 рік

Actors: Liudmyla Pletenetska, Oleksandr Pryshchepa, Viktor Okhonko, Anna Kuzina, Artem Aleksin, Vladyslav Troitskyi, Pavlo Beketov, Oleg Zaitsev, Anna Rybak, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Olena Kushnyriova, Tetiana Vasylenko, Tetiana Tereshchenko, Natalia Kaika, Natalia Perchishena, Natalka Bida, Ruslana Khazipova, Igor Postolov, Pavlo Yurov, Marko Galanevych, Yevgen Yakimchuk, Volodymyr Minenko

Première - 2000

**Krechinsky's Wedding**

Based on play by Alexandr Sukhovo-Kobylin

Director, set designer - Volodymyr Ogloblin

Scenery production - Andriy Bovkun

Actors: Vladyslav Troitskyi, Anna Kuzina, Tetiana Vasylenko, Oleksandr Pryshchepa, Oleksiy Illiuchenko, Pavlo Beketov, Viktor Okhonko, Anatoliy Cherkov, Oleg Zaitsev, Ihor Postolov

Première - July, 11 2004

**The «...Fourth Man Out...»**

By works of V. Pelevin, F. Dostoyevsky, F. Nietzsche, Ch. Monzaemon

Director, idea and text composition - Vladyslav Troitskyi

Set designer - Igor Leshchenko

Actors: Oleksiy Illiuchenko, Viktor Okhonko, Oleksandr Pryshchepa, Tetiana Vasylenko

Première - 1998

**Dostoyevsky-Chesterton: Crime Paradoxes or the Lonely Riders of the Apocalypse**

Based on a play by KLIM

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designer - Igor Leshchenko

Computer sound production - Anastasia Shulga

Actors: Tetiana Vasylenko, Oleksandr Pryshchepa, Oleksiy Illiuchenko, Viktor Okhonko, Oleg Zaitsev, Anatoliy Cherkov, Lia Shevchenko, Olena Lesnikova, Anna Rybak, Olena Kushnyriova

Première - 2000

**Project «...Seven Days with the Idiot...», or the Inexistent Chapters from the Novel by Dostoyevsky Idiot. The First Day. It...He...I..., or A Sad Performance**

Based on a play by KLIM

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designer - Igor Leshchenko

Scenery production - Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

Actors: Olena Lesnikova, Oleg Zaitsev, Dmytro Yaroshenko

Première - 2001

**Project «...Seven Days with the Idiot...», or the Inexistent Chapters from a Novel by Dostoyevsky Idiot. The Second Day. An Interpreter of the Apocalypse**

Based on a play by KLIM

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designer - Igor Leshchenko

Scenery production - Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

Actors: Oleksiy Illiuchenko, Anatoliy Cherkov

Première - 2002

**Проект «…семь дней с Идиотом…» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот». День третий. «…Я… ОНА… ОНИ… ОН… или Падший Ангел»**

За п'єсою KLIMa
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Ігор Лещенко
Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун
Моновистава. Акторка – Тетяна Василенко
Прем'єра – грудень 2003 року

**Проект «…семь дней с Идиотом…» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот». День четвертый. «Бес-сон-Ницца»**

За п'єсою KLIMa
Режисер – Владислав Троїцький
Сценографія – Ігор Лещенко
Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун
Актори: Анатолій Черков, Тетяна Василенко
Прем'єра – 2004 рік

**Проект «…семь дней с Идиотом…» или несуществующие главы романа Ф. Достоевского «Идиот». День восьмой. «ИДИОТ»**

За п'єсою KLIMa
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Моновистава. Актор – Дмитро Ярошенко
Прем'єра – 2006 рік

**«Девочка со спичками»**

За п'єсою KLIMa
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Моновистава. Акторка – Олена Лєснікова
Прем'єра – 2007 рік

**«Театр Медеи»**

За п'єсою KLIMa
Режисер-постановник – Владислав Троїцький
Актори: Дар'я Бондарева, ZO
Прем'єра – 21 лютого 2009 року

**«Женитьба»**

За п'єсою Миколи Гоголя
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Музичний супровід – Соломія Мельник, Роман Ясіновський
Актори: Вишня, Олександра Олійник, Тетяна Василенко, Руслана Хазіпова, ZO, Олена Лєснікова, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Дмитро Ярошенко, Володимир Міненко, Ігор Постолов, Анатолій Черков, Віктор Охонько, Роман Ясіновський, Дмитро Костюминський, Марко Галаневич, Мамант, Арсентій Примак, Наталка Біда, Анна Нікітіна, Анастасія Шевченко
Прем'єра – 2006 рік

**«Майже вистава майже за Піранделло, або Танець Смерті. Реанімація»**

За творами Луїджі Піранделло
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Актори: Вишня, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Руслана Хазіпова, ZO, Наталія Перчишена, Наталка Біда, Анна Нікітіна, заслужена артистка України Віра Климковецька, Дар'я Бондарева, Тетяна Гаврилюк, Маша Волкова, Ліда Петрова, Олена Лєснікова, Дмитро Ярошенко,

**Project «...Seven Days with the Idiot...», or the Inexistent Chapters from a Novel by Dostoyevsky Idiot. The Third Day. ...I... she...they...he..., or the Fallen Angel**

Based on a play by KLIM
Director - Vladyslav Troitskyi
Set designer - Igor Leshchenko
Scenery production - Igor Leshchenko, Andriy Bovkun
One-man show. Actress: Tetiana Vasylenko
Première - December 2003

**Project «...Seven Days with the Idiot...», or the Inexistent Chapters from a Novel by Dostoyevsky Idiot. The Forth Day. Insomnia**

Based on a play by KLIM
Director - Vladyslav Troitskyi
Set designer - Igor Leshchenko
Scenery production - Igor Leshchenko, Andriy Bovkun
Actors: Anatoliy Cherkov, Tetiana Vasylenko
Première - 2004

**Project «...Seven Days with the Idiot...», or the Inexistent Chapters from a Novel by Dostoyevsky Idiot. The Eighth Day. An IDIOT**

Based on a play by KLIM
Director, set designer - Vladyslav Troitskyi
One-man show. Actor: Dmytro Yaroshenko
Première - 2006

**A Girl and Matches**

Based on a play by KLIM
Director, set designer - Vladyslav Troitskyi
One-man show. Actress - Olena Lesnikova
Première - 2007

**Medea's Theatre**

Based on a play by KLIM
Director - Vladyslav Troitskyi
Actors: Daria Bondareva, ZO
Première - February, 21 2009

**Marriage**

Based on a play by Mykola Gogol
Director, set designer - Vladyslav Troitskyi
Music accompaniment - Solomia Melnyk, Roman Yasinovskyi
Actors: Vyshnia, Oleksandra Oliynyk, Tetiana Vasylenko, Ruslana Khazipova, ZO, Olena Lesnikova, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Dmytro Yaroshenko, Volodymyr Minenko, Igor Postolov, Anatoliy Cherkov, Viktor Okhonko, Roman Yasinovskyi, Dmytro Kostiumynskyi, Marko Galanevych, Mamant, Arsentiy Prymak, Natalka Bida, Anna Nikitina, Anastasia Shevchenko
Première - 2006

**Almost a Performance Almost by Pirandello, A Dance of Death. Reanimation**

By the works of Luigi Pirandello
Director, set designer - Vladyslav Troitskyi
Actors: Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, ZO, Natalia Perchishena, Natalka Bida, Anna Nikitina, Merited Artist of Ukraine Vira Klymkovetska, Daria

Володимир Міненко, Ігор Постолов, Роман Ясіновський, Дмитро Костюминський, Василь Білоус, Олексій Нужний, Анна Бреус, Марія Волкова, Анна Хохлова, Сергій Довгалюк, Андрій Душний

Прем'єра – 2004 рік.

Вистава двічі відновлювалась: у квітні 2007 року й у лютому 2010 року.

У першому варіанті вистави також брали участь актори: Діана Рудиченко, Світлана Смірнова, Яніна Соколова, Олександра Олійник, Богдан Рибачок, Арсентій Примак

**«Бесхребетность. Вечер для людей с нарушенной осанкой»(BANDSCHEIBENVORFALL. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden)**

За п'єсою Інгрід Лаузунд

Переклад з німецької на російську – Анастасія Риш-Тимашева

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Відео/веб-проекція – Ігор Постолов

Актори: Дмитро Ярошенко, Володимир Міненко, Дмитро Костюминський, Роман Ясіновський, Наталія Перчишена, Дар'я Бондарева, Вишня, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Ігор Постолов, Наталка Біда, Руслана Хазіпова

Прем'єра – 13 березня 2008 року

**«Человек-подушка» (The Pillowman)**

За п'єсою Мартіна МакДонаха

Переклад з англійської на російську – Павло Руднєв

Режисер – Владислав Троїцький

Актори: Дмитро Ярошенко, Ігор Постолов, Володимир Міненко, Мамант, Максим Демський, Микола Бондарчук

Прем'єра – 22 лютого 2009 року

**«Психоз 4:48» (4:48 Psychosis)**

За п'єсою Сари Кейн

Переклад з англійської на російську – Тетяни Осколкової

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Актори: Анна Нікітіна, Дмитро Костюминський, Дмитро Ярошенко

Прем'єра – січень 2008 року

**«Анна»**

За п'єсою Юрія Клавдієва

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Актори: Вікторія Литвиненко-Ясіновська, ZO, Роман Ясіновський, Ігор Постолов, Володимир Міненко, Марко Галаневич, Віктор Охонько, Дмитро Ярошенко, Дмитро Костюминський, Ірина Коваленко, Соломія Мельник, Руслана Хазіпова, Мамант, Василь Білоус

Прем'єра – грудень 2007 року

**«Сексуальные неврозы наших родителей»(Die sexuellen Neurosen unserer Eltern)**

За п'єсою Лукаса Берфуса Переклад з німецької на російську – Алли Рибікової

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Актори: Руслана Хазіпова, Дар'я Бондарева, Дмитро Костюминський, Дмитро Ярошенко, Наталка Біда, Роман Ясіновський, Ігор Постолов

Прем'єра – лютий 2008 року

Bondareva, Tetiana Gavryliuk, Masha Volkova, Lida Petrova, Olena Lesnikova, Dmytro Yaroshenko, Volodymyr Minenko, Igor Postolov, Roman Yasinovskyi, Dmytro Kostiumynskyi, Vasyl Bilous, Oleksiy Nuzhnyi, Anna Breus, Anna Khokhlova, Serhiy Dovhaliuk, Andriy Dushny, Maria Volkova

Première – 2004.

The performance was renewed twice: in April 2007 and in February 2010.

In the first variant of the performance also took part actors: Diana Rudychenko, Svitlana Smirnova, Yanina Sokolova, Oleksandra Oliynyk, Bohdan Rybachok, Arsentiy Prymak.

**Spinelessness. An Evening for People with Irregular Bearing (BANDSCHEIBENVORFALL. Ein Abend für Leute mit Haltungsschäden)**

Based on a play by Ingrid Lausund

Russian translation – Anastasia Rish-Timasheva

Director, set designer – Vladyslav Troitskyi

Video/web-projection – Ihor Postolov

Actors: Dmytro Yaroshenko, Volodymyr Minenko, Dmytro Kostiumynskyi, Roman Yasinovskyi, Natalia Perchishena, Daria Bondareva, Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Igor Postolov, Natalka Bida, Ruslana Khazipova

Première – March 13, 2008

**The Pillowman**

Based on a play by Martin McDonagh

Russian translation - Pavlo Rudnev

Director - Vladyslav Troitskyi

Actors: Dmytro Yaroshenko, Igor Postolov, Volodymyr Minenko, Mamant, Maksym Demskyi, Mykola Bondarchuk

Première - February, 22 2009

**4:48 Psychosis**

Based on a play by Sarah Kane

Russian translation - T. Oskolkova

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Actors: Anna Nikitina, Dmytro Kostiumynskyi, Dmytro Yaroshenko

Première - January 2008

**Anna**

Based on a play by Yuriy Klavdiev

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Actors: Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, ZO, Roman Yasinovskyi, Igor Postolov, Volodymyr Minenko, Marko Galanevych, Viktor Okhonko, Dmytro Yaroshenko, Dmytro Kostiumynskyi, Iryna Kovalenko, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, Mamant, Vasyl Bilous

Première - December 2007

**The Sexual Neurosiseses of Our Parents(Die sexuellen Neurosen unserer Eltern)**

Based on a play by Lucas Berfus

Russian translation - Alla Rybikova

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Actors: Ruslana Khazipova, Daria Bondareva, Dmytro Kostiumynskyi, Dmytro Yaroshenko, Natalka Bida, Roman Yasinovskyi, Ihor Postolov

Première - December 2007

**«Бридкий» (Der Häßliche)**
За п'єсою Маріуса фон Маєнбурга
В рамках Лабораторії Сучасної Драматургії (ЛСД)
проект Ґете-Інституту ШАГ-3:
Сучасна німецькомовна драматургія
Переклад з німецької на українську – Наталки Сняданко
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Актори: Тетяна Василенко, Володимир Міненко, Дмитро Ярошенко, Роман Ясіновський
Прем'єра – 8 грудня 2010 року

**«Protection»**
За п'єсою Ані Гілінг
В рамках Лабораторії Сучасної Драматургії (ЛСД)
проект Ґете-Інституту ШАГ-3:
Сучасна німецькомовна драматургія
Переклад з німецької на українську – Христина Назаркевич
Режисер – Варвара
Сценограф – Дмитро Костюминський
Музика: Антон Байбаков
Візуальне оформлення: Tenpoint Vjs, Олександр Воловодовський, ZO, Марія Волкова, Тетяна Василенко
Актори: Соломія Мельник, Ігор Постолов, Дмитро Ярошенко, Андрій Палатний, Анна Нікітіна, Володимир Міненко
Прем'єра – 25 грудня 2010 року

**«Северное сияние»**
За п'єсою Володимира Снігурченка
Режисер, сценограф – Володимир Снігурченко
Актори – Дмитро Ярошенко, Вишня, Тетяна Гаврилюк
Прем'єра – 9 січня 2012 року

**«Времени нет. За стеклом»**
За п'єсою Володимира Снігурченка
Режисер, сценограф – Володимир Снігурченко
Актори – Дмитро Ярошенко, Руслана Хазіпова, Тетяна Гаврилюк, ZO, Анастасія Кіреєва
У виставі використовуються пісні гурту «Цитата»
Виставу було зіграно у січні й лютому 2012 року

**«Пролог до «Макбета»**
Проект «Україна містична». Перша частина «шекспірівського циклу».
Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха» (Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич)
Режисер, сценограф – Владислав Троїцький
Картини і маски – Ігор Лещенко
Актори: Дмитро Ярошенко, Наталка Біда, Тетяна Василенко, Діана Рудиченко, Наталія Перчишена, ZO, Анна Нікітіна, Руслана Хазіпова, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Вишня, Ігор Постолов, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, Дмитро Костюминський, Василь Білоус
Прем'єра – травень 2004року

**«Річард ІІІ. Пролог»**
Проект «Україна містична». Друга частина «шекспірівського циклу».
Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха» (Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич)

**Nasty (Der Häßliche)**
Based on a play by Marius von Marienburg (Der Häßliche)
Within the Laboratory of Modern Dramatic Art
A project of the Goethe Institute STEP-3:
The Modern German Dramatic Art
Ukranian translation - Natalka Sniadanko
Director, designer - Vladyslav Troitskyi
Actors: Tetiana Vasylenko, Volodymyr Minenko, Dmytro Yaroshenko, Roman Yasinovskyi
Première - December 8, 2010

**Protection**
Based on a play by Anja Hilling
Within the Laboratory of Modern Dramatic Art
A project of the Goethe Institute STEP-3: The Modern German Dramatic Art
Ukrainian translation - Khrystyna Nazarkevych
Director – Varvara
Set designer - Dmytro Kostiumynskyi
Music – Anton Baibakov
Visual effects – Tenpoint Vjs, Oleksandr Volovodovskyi, ZO, Maria Volkova, Tetiana Vasylenko
Actors: Solomia Melnyk, Ihor Postolov, Dmytro Yaroshenko, Andriy Palatnyi, Anna Nikitina, Volodymyr Minenko
Première - December 25, 2010

**Northern Lights**
Based on a play by Volodymyr Snigurchenko
Director, set designer - Volodymyr Snigurchenko
Actors: Dmytro Yaroshenko, Vyshnia, Tetiana Gavryliuk
Première - January 9, 2012

**There Is No Time. Beyond the Glass**
Based on a play by Volodymyr Snigurchenko
Director, set designer - Volodymyr Snigurchenko
Actors: Dmytro Yaroshenko, Ruslana Khazipova, Tetiana Havryliuk, ZO, Anastasia Kireyeva
Songs by the Ensemble Tsytata
The performance was staged in January and February 2012.

**Prologue to Macbeth**
Project The Mystic Ukraine. The first part of the Shakespearean Cycle.
A mystery performance with a participation of the ethno-chaos band DakhaBrakha (Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych)
Director, set designer - Vladyslav Troitskyi
Pictures and masks - Igor Leshchenko
Actors: Dmytro Yaroshenko, Natalka Bida, Tetiana Vasylenko, Diana Rudychenko, Natalia Perchishena, ZO, Anna Nikitina, Ruslana Khazipova, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Vyshnia, Ihor Postolov, Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, Dmytro Kostiumynskyi, Vasyl Bilous
Première - May 2004

**Richard III. A Prologue**
Project The Mystic Ukraine. The second part of the Shakespearean Cycle.
A mystery performance with a participation of the ethno-chaos band DakhaBrakha (Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych)

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Маски – Наталія Мариненко

Актори: Дмитро Ярошенко, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, ZO, Вишня, Руслана Хазіпова, Соломія Мельник, Наталка Біда, Тетяна Василенко, Володимир Міненко, Ігор Постолов, Роман Ясіновський, Анна Нікітіна, Дмитро Костюминський, Тетяна Гаврилюк

Прем'єра – липень 2005 року

**«Король Лір. Пролог»**

Проект «Україна містична». Третя частина «шекспірівського циклу».

Містеріальне дійство за участі етно-хаос гурту «ДахаБраха» (Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич)

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Маски – Наталія Мариненко, Олексій Нужний

Актори: Дмитро Ярошенко, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Руслана Хазіпова, Соломія Мельник, Наталка Біда, Тетяна Василенко, ZO, Вишня, Анна Нікітіна, Дар'я Бондарева, Володимир Міненко, Ігор Постолов, Роман Ясіновський, Дмитро Костюминський, Василь Білоус, Мамант, Тетяна Гаврилюк

Прем'єра – липень 2006 року

**«Кам'яне коло»**

Спільний проект театру «ДАХ» і фольклорного гурту «Древо»

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія, маски, макети – Ігор Лещенко

Лібрето – Євген Єфремов

Виготовлення декорацій – Ігор Лещенко, Андрій Бовкун

Актори: Євген Єфремов, Ганна Охрімчук, Сергій Охрімчук, Ірина Клименко, Олена Шевчук, Тетяна Сопілка, Роман Єненко, Юрій Пастушенко, Олена Копєйкіна, Олег Бут, Мар'яна Мархель, Дарина Бовкун

Прем'єра – осінь 2002 року

**«…У пошуках втраченого часу…Життя...»**

Спільний проект театру «ДАХ» і фольклорного ансамблю «Божичі»

Режисер, автор ідеї, сценограф – Владислав Троїцький

Актори (ансамбль «Божичі»): Ілля Фетісов, Сусанна Карпенко, Валерій Гладунець, Ольга Карапата, Анна Архіпчук, Марія Фірсова, Ірина Корінь, Наталія Філатова, Наталія Сербіна

Прем'єра – 25 жовтня 2001 року

**«Смутное время»**

За п'єсою KLIMа

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Картини – Ігор Лещенко

Актори: Тетяна Василенко, Олена Лєснікова, Владислав Троїцький, Віктор Охонько, Анатолій Черков, Олексій Іллюченко, Олег Зайцев, Ганна Коропніченко, Ірина Корінь, Ольга Карапата, Ганна Охрімчук, Сергій Охрімчук

Прем'єра – червень 2003 року

**«Театр сміху і гріху. Любовний вертеп, або Український Декамерон»**

За п'єсою KLIMа

Режисер – Владислав Троїцький

Україна м. Одеса. Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька

Сценографія, маски — Наталія Мариненко, Олексій Нужний

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Masks - Natalia Marynenko

Actors: Dmytro Yaroshenko, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, ZO, Vyshnia, Ruslana Khazipova, Solomia Melnyk, Natalka Bida, Tetiana Vasylenko, Volodymyr Minenko, Ihor Postolov, Roman Yasinovskyi, Anna Nikitina, Dmytro Kostiumynskyi, Tetiana Havryliuk

Première - July 2005

**King Lear. A Prologue**

Project The Mystic Ukraine. The third part of the Shakespearean Cycle.

A mystery performance with a participation of the ethno-chaos band DakhaBrakha (Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych)

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Masks - Natalia Marynenko, Oleksiy Nuzhnyi

Actors: Dmytro Yaroshenko, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Ruslana Khazipova, Solomia Melnyk, Natalka Bida, Tetiana Vasylenko, ZO, Vyshnia, Anna Nikitina, Daria Bondareva, Volodymyr Minenko, Ihor Postolov, Roman Yasinovskyi, Dmytro Kostiumynskyi, Vasyl Bilous, Mamant, Tetiana Havryliuk

Première - July 2006

**The Stone Sircle**

A joint project of DAKH Theatre and the Folklore Ensemble Drevo

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designer, creation of masks and models - Igor Leshchenko

Libretto - Yevgen Yefremov

Scenery production - Igor Leshchenko, Andriy Bovkun

Actors: Yevgen Yefremov, HAnna Okhrimchuk, Sergiy Okhrimchuk, Iryna Klymenko, Olena Shevchuk, Tetiana Sopilka, (Roman Yenenko), Yuriy Pastushenko, Olena Kopeikina, Oleg But, Mariana Markhel, Daryna Bovkun

Première - Autumn 2002

**«… In Search for the Lost Time… Life…»**

A joint progect of the DAKH Theatre and Bozhychi folk band

Director, author of the idea and set designer – Vladyslav Troitskyi

Actors (Bozhychi): Illia Fetisov, SusAnna Karpenko, Valeriy Gladunets, Olga Karapata, Anna Arkhipchuk, Maria Firsova, Iryna Korin, Natalia Filatova, Natalia Serbina

Première - October 25, 2001

**Time of Troubles**

Based on a play by KLIM

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Pictures - Igor Leshchenko

Actors: Tetiana Vasylenko, Olena Lesnikova, Vladyslav Troitskyi, Viktor Okhonko, Anatoliy Cherkov, Oleksiy Illiuchenko, Oleg Zaitsev, HAnna Koropnichenko, Iryna Korin, Olga Karapata, HAnna Okhrimchuk, Sergiy Okhrimchuk

Première - June 2003

**The Theatre of Laugh and Sin, Love Vertep, or the Ukrainian Decameron**

Based on a play by KLIM

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Odessa (Ukraine), V.Vasilko Ukrainian Music and Drama

Костюми — Володимир Уманенко

Хормейстер — Ганна Охрімчук

Актори: Олена Головіна, В'ячеслав Казимірчак,Євген Юхновець, Богдан Паршаков, заслужена артистка України Діана Мала,Сергій Ярий, Павло Шмарьов, Ірина Бесараб, Нінель Наточа, Алла Бродська, Тетяна Саковська, Любов Гурін, Тетяна Глущенко, заслужена артистка України Галина Кобзарь-Слободюк, Ганна Осадча, заслужений артист України Ігор Геращенко, Олександр Станкевич, Олександр Самусенко, Олександр Бабій, Тетяна Медвєдєва, Тетяна Миронова, Людмила Васильєва, заслужена артистка України Світлана Гужва, заслужена артистка України Марія Пивоварова, Маргарита Пресіч, заслужена артистка України Ірина Черкаська, Петро Зінченко, Михайло Крушельницький, Віталій Ончуленко, Олег Русол

Прем'єра — червень 2005 року

**«Театр сміху і гріху. Любовний вертеп, або Український Декамерон»**

За п'єсою KLIMа

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Хормейстер – Ганна Охрімчук

Актори: Марко Галаневич, Тетяна Василенко, Вишня, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Руслана Хазіпова, Соломія Мельник, Наталія Перчишена, Олександра Олійник, Дар'я Бондарева, Наталка Біда, ZO, Ігор Постолов, Дмитро Ярошенко, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, Дмитро Костюминський, Василь Білоус, Максим Демський, Мамант, Тетяна Гаврилюк

Прем'єра – 2006 рік

**«Едіп. Софокл»**

За п'єсою Софокла в перекладі Івана Франка

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Виготовлення декорацій – Дмитро Костюминський

Актори: Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська, Марко Галаневич, Дмитро Ярошенко, Дмитро Костюминський, Мамант, Ігор Постолов, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, Василь Білоус, Микола Береза, ZO, Дар'я Бондарева, Вишня, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Руслана Хазіпова, Наталка Біда

Виставу було зіграно на фестивалі «Шешори Подільські» у липні 2008 року.

**«Едіп. Софокл. Епізод І. Прощання з ілюзією»**

За п'єсою Софокла в перекладі Івана Франка

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Актори: Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська, Марко Галаневич, Дмитро Ярошенко, Дмитро Костюминський, Мамант, Ігор Постолов, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, Василь Білоус, Тетяна Василенко, ZO, Дар'я Бондарева, Вишня, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Руслана Хазіпова, Наталка Біда, Наталія Перчишена

Виставу було зіграно 24 і 25 грудня 2008 року на території мистецької галереї «Лавра»

**«Едіп. Софокл»**

За п'єсою Софокла в перекладі Івана Франка

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Актори: Дмитро Ярошенко, Тетяна Василенко, Дмитро Костюминський, Ігор Постолов, Роман Ясіновський, Володимир Міненко, Мамант, Соломія Мельник, Руслана

Theatre

Set designer, creation of masks - Natalia Marynenko, Oleksiy Nuzhnyi

Costume designer - Volodymyr Umanenko

Choirmaster - HAnna Okhrimchuk

Actors: Olena Holovina, Viacheslav Kazymirchak, Yevhen Yukhnovets, Bohdan Parshakov, Merited Artist of Ukraine Diana Mala, Serhiy Yary, Pavlo Shmariov, Iryna Besarab, Ninel Natocha, Alla Brodska, Tetiana Sakovska, Liubov Hurin, Tetiana Hlushchenko, Merited Artist of Ukraine Halyna Kobzar-Slobodiuk, HAnna Osadcha, Merited Artist of Ukraine Ihor Herashchenko, Liudmyla Vasylyeva, Merited Artist of Ukraine Svitlana Huzhva, Merited Artist of Ukraine Maria Pyvovarova, Marhatyta Prisitch, Merited Artist of Ukraine Iryna Cherkaska, Petro Zinchenko, Mykhailo Krushalnytsky, Vitaliy Onchulenko, Oleh Rusol

Première - June, 2005

**The Theatre of Laughter and Sin. A Love Play, or the Ukrainian Decameron**

Based on a play by KLIM

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Choirmaster - Hanna Okhrimchuk

Actors: Marko Halanevych, Tetiana Vasylenko, Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Ruslana Khazipova, Solomia Melnyk, Natalia Perchishena, Oleksandra Oliynyk, Daria Bondareva, Natalka Bida, ZO, Ihor Postolov, Dmytro Yaroshenko, Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, Dmytro Kostiumynskyi, Vasyl Bilous, Maksym Demskyi, Mamant, Tetiana Havryliuk

Première - 2006

**Oedipus. Sophocles.**

Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designers - Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Scenery production - Dmytro Kostiumynskyi

Actors: Nina Garenetska, Iryna Kovalenko, Olena Tsybulska, Marko Halanevych, Dmytro Yaroshenko, Dmytro Kostiumynskyi, Mamant, Ihor Postolov, Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, Vasyl Bilous, Mykola Bereza, ZO, Daria Bondareva, Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, Natalka Bida

The performance was staged in the Festival Sheshory Podilski in July 2008.

**Oedipus. Sophocles. Episode I. The Farewell with Illusion**

Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko

Director, set designer – Vladyslav Troitskyi

Actors: Nina Garenetska, Iryna Kovalenko, Olena Tsybulska, Marko Halanevych, Dmytro Yaroshenko, Dmytro Kostiumynskyi, Mamant, Ihor Postolov, Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, Vasyl Bilous, Tetiana Vasylenko, ZO, Daria Bondareva, Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, Natalka Bida, Natalia Perchishena

The performance was staged on the territory of the Art Gallery Lavra on July 24th and 25th 2008.

**Oedipus. Sophocles.**

Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Actors: Dmytro Yaroshenko, Tetiana Vasylenko, Dmytro Kostiumynskyi, Ihor Postolov, Roman Yasinovskyi, Volodymyr

Хазіпова, Вишня, ZO, Андрій Палатний, Дар'я Бондарева, Василь Білоус

Виставу було зіграно на фестивалі ГОГОЛЬFEST у вересні 2009 року на території Культурно-музейного комплексу «Мистецький Арсенал»

**«Едіп. Собача будка»**

За п'єсою Софокла «Цар Едіп» у перекладі Івана Франка та п'єсою KLIMa «Собача Будка. Антиутопія з життя мовчазної більшості»

Ідея, композиція тексту, режисура – Владислав Троїцький

Музика – Владислав Троїцький, Соломія Мельник, Роман Ясіновський

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Актори: Дмитро Ярошенко, Дмитро Костюминський, Тетяна Василенко, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, ZO, Анна Нікітіна, Ігор Постолов, Наталка Біда, Володимир Міненко, Василь Білоус, Вишня, Соломія Мельник, Руслана Хазіпова, Тетяна Гаврилюк, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, заслужена артистка України Віра Климковецька, Анастасія Шевченко

Прем'єра - 6 вересня 2010 року

**«Смерть Гоголя»**

Театральний проект в рамках фестивалю ГОГОЛЬFEST

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Тексти – Микола Гоголь

Драматургія – KLIM

Хормейстер – Ганна Охрімчук

Маски – Наталія Мариненко

Виготовлення декорацій – Олексій Леонов, Олексій Нужний, актори «ДАХу»

Скрипка – Сергій Охрімчук

Актори: Тетяна Василенко, Вишня, Ніна Гаренецька, Ірина Коваленко, Олена Цибульська, Марко Галаневич, Дмитро Костюминський, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, Соломія Мельник, Володимир Міненко, Мамант, Ігор Постолов, Руслана Хазіпова, Анатолій Черков, Дмитро Ярошенко, Роман Ясіновський, Дар'я Бондарева, Василь Білоус, Наталка Біда, ZO

Вистава відбулася 8, 11, 12 вересня 2007 року, у липні 2009 року на театральному фестивалі у м. Щецінь (Польща) та 17 вересня 2009 року на території Культурно-музейного комплексу «Мистецький Арсенал» у рамках фестивалю ГОГОЛЬFEST

**«Вій. Король землі» (Viï - le roi terre)**

За повістю Миколи Гоголя

Концепція, режисура – Владислав Троїцький

Текст, драматургія – KLIM

Переклад – Юлія Батінова, Рене Занд

Сценографія: Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Виготовлення декорацій – ательє театру Віді-Лозанна (Швейцарія) (Vidy-Lausanne)

Музика - Владислав Троїцький, гурт «ДахаБраха», актори «ДАХу»

Світло - Звездан Мільковіч

Маски - Валентина Войтюк

Створення відео – Максим Побережський, Олексій Тищенко, Віл Тіріон

Перекладачі: Максим Ілляшенко, Роман Бові, Наталія Балашова, Олена Суія

Minenko, Mamant, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, Vyshnia, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, ZO

The performance was staged within the Festival GOGOLFEST on the territory of the National Cultural-Art Complex Mystetskyi Arsenal in September 2009.

**Oedipus. A Dog Kennel**

Based on a play by Sophocles translated by Ivan Franko, and the play A Dog Kennel. An Anti-Utopia from the Life of the Silent Majority by KLIM

Idea, text composition - Vladyslav Troitskyi

Director - Vladyslav Troitskyi

Music - Vladyslav Troitskyi, Solomia Melnyk, Roman Yasinovskyi

Set designers - Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Actors: Dmytro Yaroshenko, Dmytro Kostiumynskyi, Tetiana Vasylenko, Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, ZO, Anna Nikitina, Ihor Postolov, Natalka Bida, Volodymyr Minenko, Vasyl Bilous, Vyshnia, Solomia Melnyk, Ruslana Khazipova, Tetiana Gavryliuk, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Merited Artist of Ukraine Vira Klymkovetska, Anastasia Shevchenko

Première - September 6, 2010

**Gogol's Death**

A theatre project within GOGOLFEST

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Texts - Mykola Gogol

Dramatist - KLIM

Coirmaster - HAnna Okhrimchuk

Masks - Natalia Marynenko

Scenery production - Oleksiy Leonov, Oleksiy Nuzhnyi (the DAKH's actors)

Violin - Sergiy Okhrimchuk

Actors: Tetiana Vasylenko, Vyshnia, Nina Garenetska, Iryna Kovalenko, Olena Tsybulska, Marko Halanevych, Dmytro Kostiumynskyi, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, Solomia Melnyk, Volodymyr Minenko, Mamant, Ihor Postolov, Ruslana Khazipova, Anatoliy Cherkov, Dmytro Yaroshenko, Roman Yasinovskyi, Daria Bondareva, Vasyl Bilous, Natalka Bida, ZO

The performance was staged on September 8, 11, and 12, 2007, in July 2009 within the Theatre Festival in Szczecin (Poland), and in September 2009 on the territory of the National Cultural-Art Complex Mystetskyi Arsenal within the framework of the GOGOLFEST.

**Viy. King of Ground (Viï - le roi terre)**

Based on a novelette by Mykola Gogol

Conception, Director – Vladyslav Troitskyi

Dramatist – KLIM

Translation – Yulia Batinova, René Zahnd

Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Scenery production – Atelier of Vidy-Lausanne Theater (Switzerland)

Music – Vladyslav Troitskyi, DakhaBrakha band, actors of DAKH Theater

Stage lighting – Zvezdan Miljkovic

Creation of masks – Valentyna Voitiuk

Video – Maksym Poberezhskyi, Oleksiy Tyshchenko, Wil Thirion

Actors: Bartek Sozanski, Pierre-Antoine Dubey, Tetiana Vasylenko, ZO, Anatoliy Cherkov, Dmytro Kostiumynskyi, Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych, Solomia Melnyk, Vyshnia, Ruslana Khazipova, Tetiana Havryliuk,

Актори: Бартек Созанскі, П'єр-Антуан Дюбе, Тетяна Василенко, ZO, Анатолій Черков, Дмитро Костюминський, Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич, Соломія Мельник, Вишня, Руслана Хазіпова, Тетяна Гаврилюк, Володимир Міненко, Роман Ясіновський, Наталка Біда, Дмитро Ярошенко

Прем'єра: 29 травня 2012 року в театрі Віді-Лозанна (Швейцарія)

**«Школа нетеатрального мистецтва»**

Режисер – Владислав Троїцький

У виставі звучать тексти: В. Шекспіра, Е. Йонеско,

Дж. Стрелера, А. Арто, KLIMа, Б. Юхананова, А. Жолдака, М. Чехова, Ч. Буковськи, тексти з Біблії

Музика: Владислав Троїцький, гурт «ДахаБраха», актори «ДАХу»

Виготовлення ляльок - ZO

Актори: Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич, Дмитро Ярошенко, Руслана Хазіпова, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, ZO, Анна Нікітіна, Наталка Біда, Тетяна Гаврилюк, Євген Баль, Соломія Мельник, Вишня, Анатолій Черков, Дмитро Костюминський, Олег Зайцев, Андрій Палатний, Дар'я Бондарева, Ліза Меньє, Дмитро Маліночка

Прем'єра – 22 вересня 2012 року на фестивалі ГОГОЛЬFEST 2012 «Видубичі. Своїми силами»

**«DREAMS OF THE LOST ROAD»**

Синтетичне шоу, концерт-перформанс, vj, лазерна анімація

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Владислав Троїцький

За участі етно-хаос гурту «ДахаБраха» (Ніна Гаренецька, Олена Цибульська, Ірина Коваленко, Марко Галаневич)

Відео – Tenpoints Vjs

Актори: Вишня, Тетяна Гаврилюк, Дмитро Костюминський, Соломія Мельник, Володимир Міненко, Анна Нікітіна, Андрій Палатний, Ігор Постолов, Руслана Хазіпова, Роман Ясіновський, Дмитро Ярошенко, Дар'я Бондарева, Василь Білоус, Наталка Біда, Вікторія Литвиненко-Ясіновська, ZO, Мамант, Олексій Нужний, заслужена артистка України Віра Климковецька, Маша Волкова, Наталія Перчишена

Прем'єра –11 квітня 2009 року

**«Чонгор та Тюнде»**

**(Csongor és Tünde)**

За п'єсою Міхая Верешмарті

Режисер – Владислав Троїцький

Сценограф–Золтан Перович

Костюми – Роза Банкі

Асистент режисера, перекладач – Андраш Козма

Актори: Денеш Сараз, Ката Сюч, Іллєш Юхас, Вів'єн Боднар, Ноемі Заводські, Сабіна Палла, Андреа Драхота, Янош Бата, Дьюла Сабо, Ференц Козарі, Арпад Будахазі, Шандор Х. Гуяш, Тамаш Мадар

Угорщина, м. Секешфахервар. Театр імені М. Верешмарті

Прем'єра – 2005 рік

**«Гамлет. Смерть-сон»**

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма

Актори: Імре Сабов, Аттіла Ференці, Іштван Шевтер, Андрея Качур, Віктор Івашкович, Мелінда Орос, Йосип Рац,

Volodymyr Minenko, Roman Yasinovskyi, Natalka Bida, Dmytro Yaroshenko

Première – May 29, 2012, the Vidy-Lausanne Theatre (Switzerland)

**School of Non-theatrical Art**

Director - Vladyslav Troitskyi

Text - W. Shakespeare, E. Ionesko, J. Streller, A. Arto, KLIM,

B. Yukhananov, A. Zholdak, M. Chekhov, C. Bukowski, Bible texts.

Music: V. Troitskyi, DakhaBrakha, actors of DAKH Theatre

Puppets: ZO

Actors: Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych, Dmytro Yaroshenko, Ruslana Khazipova, Victoria Lytvynenko-Yasinovska, ZO, Anna Nikitina, Natalka Bida, Tetiana Havryliuk, Yevhen Bal, Solomia Melnyk, Vyshnia, Anatoliy Cherkov, Dmytro Kostiumynskyi, Oleh Zaitsev, Andriy Palatnyi, Daria Bondareva, Lise Meunier, Dmytro Malinochka.

Première - September 22, 2012, GOGOLFEST.

**DREAMS OF THE LOST ROAD**

Synthetic show, concert-performance, VJ, laser animation

Director - Vladyslav Troitskyi

Set designer - Vladyslav Troitskyi

With a participation of the ethno-chaos band DakhaBrakha (Nina Garenetska, Olena Tsybulska, Iryna Kovalenko, Marko Halanevych)

Video - Tenpoints VJs

Actors: Vyshnia, Tetiana Gavryliuk, Dmytro Kostiumynskyi, Solomia Melnyk, Volodymyr Minenko, Anna Nikitina, Andriy Palatnyi, Igor Postolov, Ruslana Khazipova, Roman Yasinovskyi, Dmytro Yaroshenko, Daria Bondareva, Vasyl Bilous, Natalka Bida, Viktoria Lytvynenko-Yasinovska, ZO, Mamant, Oleksiy Nuzhnyi, Merited Artist of Ukraine Vira Klymkovetska, Natalia Perchishena, Maria Volkova

Première - April 11, 2009

**Csongor és Tünde**

Based on a play by Vörösmarty Mihály

Director – Vladyslav Troitskyi

Set designer – Perovics Zoltán

Costume designer – Bánki Róza

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Actors: Dénes Száraz, Kata Szűcs, Illés Juhász, Vivien Bodnár, Noémi Závodszky, Szabina Palla, Andrea Drahota, János Bata, Szabó Gyula, Kozáry Ferenc, Budaházy Árpád, Sándor H. Gulyás, Madár Tamás.

Hungary, Székesfehérvár. Vörösmarty Színház

Première – November, 2005

**Hamlet. Death-Dream**

Director, set designer - Vladyslav Troitskyi

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Actors(the Berehovo National Gyula Illyes Hungarian Theatre) : Imre Sabov, Attila Ferenczi, Istvan Sevter, Andreia Kachur, Viktor Ivashkovych, Melinda Orocz, Josef Raz, Ferenz Katkov, Andras Kachur, Natalia Gal, Ildiko Beyres, Magdalena Vas, Ibolya Orocz

Beregovo (Ukraine). Gyula Illyes National Hungarian Theatre in Beregovo.

Première - September 2006, Jambek (Hungary)

Ференц Катков, Андраш Качур, Наталія Гал, Ільдіко Бейреш, Магдалина Ваш, Іболя Орос

Україна м. Берегово. Береговський угорський національний театр ім. Д. Ійєша

Прем'єра – вересень 2006 року в м. Джамбек, Угорщина

**«Гоголь. P.S.» (GOGOL.UTÓIRAT)**

За текстами Миколи Гоголя

Режисер, сценограф – Владислав Троїцький

Костюми – Роза Банкі

Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма

Актори: Дьондвер Богнар, Габріелла Кенер, Бернадетт Шара, Нора Трокан, Катта Кертес, Геза Фазекаш, Андраш Портик Дьорфі, Балаж Чемі, Петер Банер

Угорщина. м. Кечкемет. Театр ім. Й. Катона

Прем'єра — 24 жовтня 2009 року

**«Ревізор»**
**(REVIZOR)**

За п'єсою Миколи Гоголя

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма

Костюми – Роза Банкі

Актори: Йожеф Варга, Анна Рацкевеі, Андреа Качур, Шандор Чікош, Тамаш Гараі Надь, Мате Гергей Кіш, Янош Мерч, Жолт Даніелфі, Артур Вранєц, Тібор Месарош, Арпад Коти, Йожеф Ямбор, Ласло Мішке, Іштван Шьотер, Ференц Червенка

Угорщина. м. Дебрецен Театр Чоконаї

Прем'єра – 11 лютого 2011 року

**«Гофман. Опівнічні казки»**
**(ÉJFÉLI MESÉK)**

За творами Ернста Теодора Амадея Гофмана

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Костюми – Роза Банкі

Асистент режисера, перекладач - Андраш Козма

Актори: Ольга Вар'ю, Аніко Варга, Кріста Сорчік, Андреа Шполарич, Адрієн Рєти, Габор Надьпал, Балаж Деваі, Роберт Ійєш, Тібор Пастор, Бела Гадош

Угорщина. м. Будапешт. Театр «Барка»

Прем'єра – 28 квітня 2011 року

**«Мертве місто»**
**(A HALOTT VÁROS)**

Опера Еріха Вольфганга Корнгольда «Мертве місто»

Режисер – Владислав Троїцький

Сценографія – Владислав Троїцький, Дмитро Костюминський

Асистент режисера, перекладач – Андраш Козма

Костюми - Роза Банкі

Актори: Золтан Нярі, Сільвія Ралік, Віктор Машшані, Маріанна Баді, Мелінда Балла, Агнеш Рендеш, Тамаш Челоцькі, Шандор Бьойте, Габр Бакош-Кіш, Ласло Тот, Мате Гергей Кіш, Янош Мерч, Ката Сюч, Ноемі Салма

Угорщина м. Дебрецен, Театр Чоконаї

Прем'єра – 27 січня 2012 року

**Gogol. P.S.**
**(GOGOL.UTÓIRAT)**

Based on texts by Mykola Gogol

Director, set designer – Vladyslav Troitskyi

Costume designer – Bánki Róza

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Actors: Gyöngyvér Bognár, Kéner Gabriella, Bernadett Sára, Nóra Trokán, Kata Kertész, Géza Fazakas, András Portik Györffy, Balázs Csémy, Péter Báhner.

Keczkemet (Hungary). Kecskeméti Katona József Színház

Première – October 24, 2009

**An Inspector**
**(REVIZOR)**

Based on a play by Mykola Gogol

Director – Vladyslav Troitskyi

Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Costume designer – Bánki Róza

Actors:József Varga, Anna Ráckevei, Andrea Kacsur, Sándor Csikos, Tamás Nagy Garay, Máté Kiss Gergely, János Mercs, Zsolt Dánielfy, Artúr Vranyecz, Tibor Mészáros, Kóti Árpád , Jámbor József, László Miske, István Sőtér, Ferenc Cservenka.

Debrecen (Hungary), Debreceni Csokonai Színház

Première – February 11, 2011

**Hoffmann. The Northern Tales**
**(ÉJFÉLI MESÉK)**

By the works of E.T.A. Hoffmann

Director – Vladyslav Troitskyi

Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Music – Kákonyi Árpád

Costume designer – Bánki Róza

Actors: Olga Varjú, Anikó Varga, Kriszta Szorcsik, Andrea Spolarics, Adrienn Réti, Gábor Nagypál, Balázs Dévai, Róbert Ilyés, Tibor Pásztor, Béla Gados.

Budapest (Hungary), BÁRKA Színház .

Première – April 28, 2011

**The Dead City**
**(A HALOTT VÁROS)**

Opera by E.W.Korngold

Director – Vladyslav Troitskyi

Set designers – Vladyslav Troitskyi, Dmytro Kostiumynskyi

Second assistant director, interpreter – András Kozma

Costume designer – Bánki Róza

Actors: Zoltán Nyári, Szilvia Rálik, Viktor Massányi, MariAnna Bódi, Melinda Balla, Ágnes Rendes, Tamás Cselóczky, SSándor Böjte, Gábor Bakos-Kiss, László Tóth, Máté Kiss Gergely, János Mercs, Kata Szűcs, Noémi Szalma.

Debrecen (Hungary), Debreceni Csokonai Színház

Première – 27 January, 2012




AX